Anleitung

zum

Studium der vorzüglichsten Klavier-Compositionen

von

Mozart, Haydn, Clementi und Beethoven

in stufenmäßiger Reihenfolge

von

Aloys Hennes.

(Verfasser der „Klavierunterrichtsbriefe.")

Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende.

Preis $1\frac{1}{3}$ Thaler

Wiesbaden, 1870.

Selbst-Verlag des Verfassers.

(Leipzig bei C. A. Händel.)

Anleitung

zum

Studium der vorzüglichsten Klavier-Compositionen

von

Mozart, Haydn, Clementi und Beethoven

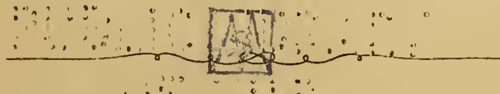
in stufenmäßiger Reihenfolge

von

Aloys Hennes.

(Verfasser der „Klavierunterrichtsbriefe.“)

Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende.



Wiesbaden, 1870.

Selbst-Verlag des Verfassers.

(Leipzig bei C. A. Händel.)

Gift of

Miss Susan Minns,

March 19,1901.

Vorwort.

Durch die zahlreichen Musikverleger, welche die Klaviersonaten von Haydn, Mozart, Clementi und Beethoven jetzt in so billigen Ausgaben gedruckt haben, ist eine Verbreitung dieser Werke erzielt worden, welche nur nach dem Maaßstabe der Verbreitung des Instruments, für welches sie geschrieben sind, berechnet werden kann. Aus eben diesem Grunde sind aber diese Werke in sehr hohem Grade der Gefahr ausgesetzt, von Solchen gespielt zu werden, die weder die technische Fertigkeit, noch die musikalische Bildung dazu besitzen.*) Wenn nun in dem vorliegenden Werke gezeigt werden soll, in welcher Weise das Studium der classischen Compositionen betrieben werden muß, so dürfte an dieser Stelle vor Allem über den Zeitpunkt, wann damit begonnen werden soll, Einiges zu sagen sein, denn gerade hierin liegt oft genug der Grund, weßhalb der rechte Erfolg von Vielen nicht erzielt wird. Sowie man aber vernünftiger Weise die Jugend nicht eher mit den Dichtungen eines Schiller oder Göthe bekannt macht, als bis man sich eine lange Zeit hindurch mit einfachen Erzählungen von Jugendschriftstellern beschäftigt hat, ebenso wird man in der Musik nicht eher zum Studium der classischen Compositionen übergehen, als bis man durch eine große Anzahl von Tonstücken, welche in einfachern Kunstformen geschrieben sind, die Befähigung zum Verständniß der erstern erlangt hat. Es wird sich daher stets als ein großer Mißgriff herausstellen, wenn Musiklehrer, getrieben durch die eigene Vorliebe für die classische Musik, ihre Schüler zuerst einige Monate mit mechanischen Fingerübungen beschäftigen und dann z. B. zu den Sonatinen von Clementi, Kuhlau ꝛc. greifen, um den Schüler sofort in die Kunstformen der classischen

---

*) Namentlich gilt dies von einzelnen sehr berühmt gewordenen Werken, wie Mozart's C moll Fantasie, Beethoven's Sonate pathétique ꝛc.

Musik einzuführen. Denn das Verständniß hierzu ist von Natur aus weder vorhanden, noch kann es auf andere Weise gewonnen werden, als dadurch, daß der Schüler sich lange Zeit hindurch mit Tonstücken beschäftigt, die in einfacher Liedform geschrieben und den Sinn für Melodie und Harmonie zu wecken im Stande sind. Es wird daher für alle Zeiten die höchste Aufgabe der Musikpädagogik darin bestehen, alle Uebungsstücke, welche zur allmähligen Ausbildung der nicht zu entbehrenden Fingerfertigkeit dienen, unter Fernhaltung alles Trivialen in solchen Formen zu bringen, daß dem Schüler einerseits das Verständniß recht nahe gelegt ist und daß andrerseits die Wirkung auf das Gemüth des Spielers nicht verfehlt wird. Auf diese Weise wird der Schüler eine musikalische Erziehung erhalten und von diesem Standpunkte aus übergab der Verfasser vor sechs Jahren seine unter dem Titel „Klavierunterrichtsbriefe" erschienene Elementar-Klavierschule der Oeffentlichkeit. Für die vielen Tausend Schüler aber, welche seitdem nach jener Lehrmethode unterrichtet worden sind, soll das vorliegende Werk ein weiterer Führer sein, um zu lernen wie man beim Studium der classischen Compositionen zu Werke gehen soll. Da aber die hierbei zu überwindenden technischen Schwierigkeiten fortwährend in sehr rascher Weise zunehmen und deßhalb von mehrern Componisten Etüdenwerke geschrieben worden sind, durch welche der Uebergang zu den schwierigern Werken vermittelt wird, so kann das Studium der classischen Compositionen nur dann mit wirklichem Erfolge betrieben werden, wenn das Studium dieser Etüdenwerke mit dem Studium der erstern Hand in Hand geht. Aus diesem Grunde veröffentlichte der Verfasser gleichzeitig mit diesem Werke die „Anleitung zum Studium der vorzüglichsten Etüden von Bertini, Czerny, St. Heller, Cramer" ꝛc. und ist daher letzteres Werk als ein unentbehrliches Seitenstück zu dem vorliegenden Werke zu betrachten.

Wiesbaden, im Mai 1870.

Der Verfasser.

№ 1. Sonate in C dur von Mozart.*)



Bevor wir zum eigentlichen Studium dieser Sonate schreiten, wollen wir über den Begriff des Wortes „Sonate“ Einiges sagen.

Das Wort Sonate stammt vom lateinischen sonare (klingen, tönen), und verstand man früher unter einer Sonate ein Tonstück für Instrumentalmusik, während durch Cantate (vom lateinischen cantare, singen), im allgemeinsten Sinne ein Tonstück für Vocalmusik bezeichnet wurde.

Jetzt jedoch nennt man eine Sonate eine Composition für ein einzelnes Instrument (oder noch mit Begleitung eines oder zweier anderer Instrumente), welche aus mehreren (gewöhnlich aus drei oder vier) Sätzen besteht, die einerseits durch Tempo, Takt und Tonart von einander verschieden sind, andererseits jedoch nach ihrer Anlage und Haltung durch einen gemeinsamen Grundgedanken mit einander in Beziehung stehen. Der erste Satz einer Sonate hat in der Regel eine lebhafte Bewegung, der zweite, meistens in Liedform, eine langsame, und der dritte Satz macht den Beschluß wieder in lebhafter Bewegung. — Alle Abweichungen hiervon werden an der betreffenden Stelle zur Besprechung gelangen.

Wenden wir uns nun zum praktischen Studium der in der Ueberschrift bezeichneten Sonate von Mozart und also zunächst zum ersten Satze derselben, dessen Tempo durch Allegro (Schnell) bezeichnet ist, so ist zuerst davon Notiz zu nehmen, daß derselbe in C dur geschrieben ist, denn es befindet sich kein Versetzungszeichen am Notenschlüssel. Obwohl man hiernach auch die mit C dur verwandte Moll-Tonart A moll annehmen konnte, so erkennen wir doch

---

*) Da die Sonaten von Mozart, Haydn und Clementi keine feststehende Opus-Zahl tragen und jeder Verleger dieselben anders numerirt hat, so sind stets ein paar Takte der betreffenden Sonate abgedruckt.

gleich im ersten Takte an der Begleitungsfigur, daß dieselbe aus dem C dur-Dreiklang (C E G) und nicht aus dem A moll-Dreiklang (A C E) gebildet ist. Die Tonart ist mithin C dur. Der Takt ist durch das Zeichen 𝄴 am Notenschlüssel als Viervierteltakt bezeichnet. Die Viertelnoten sollen also als Einheit genommen werden, und in jedem Takte vier Viertel gezählt werden. Man soll also stets eins, zwei, drei, vier zählen und daran denken, daß jede ausgesprochene Zahl den Zeitwerth einer Viertelnote hat. — Wo also Achtel vorkommen, müssen deren zwei, wo Sechszehntel vorkommen, deren vier auf jede Zahl gespielt werden, wo halbe Noten vorkommen, müssen diese festgehalten werden, bis zwei Zahlen, und wo ganze Noten vorkommen, bis vier Zahlen darauf gezählt worden sind.

Es giebt nun vielleicht Schüler, die im Stande sind, diesen ersten Satz gleich im Zusammenhange langsam zu spielen, und die dabei glauben, sie würden ihre Aufgabe lösen, wenn sie etwa zehn- bis zwanzigmal denselben hinter einander herunterspielen. Dies ist aber nicht der Fall, denn der kürzeste Weg, auf welchem ein gutes Resultat erzielt werden kann, ist der, daß man sich die schwierigen Stellen heraussucht, diese in der richtigen Weise einzeln übt, und erst dann vom Anfange bis zum Schlusse hintereinander spielt, wenn die einzelnen Schwierigkeiten durch die entsprechenden Uebungen überwunden worden sind. — Es ist daher in folgender Weise zu verfahren:

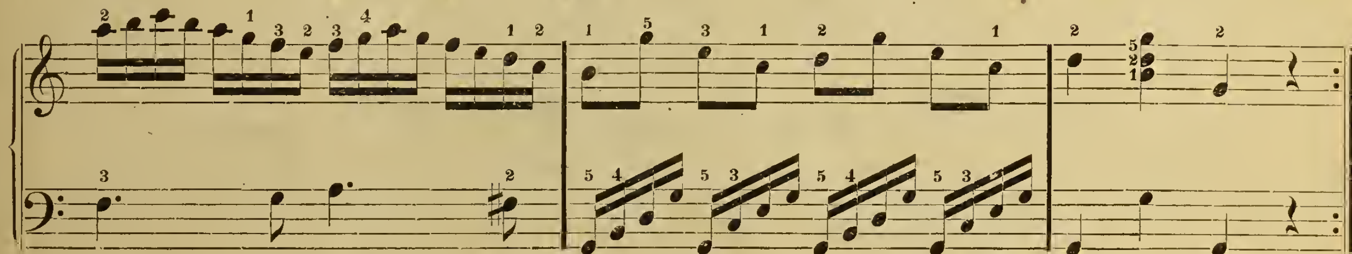
Zuerst nehme man den zwölften Takt mit der linken Hand allein vor und spiele ohne Unterbrechung lange hintereinander:



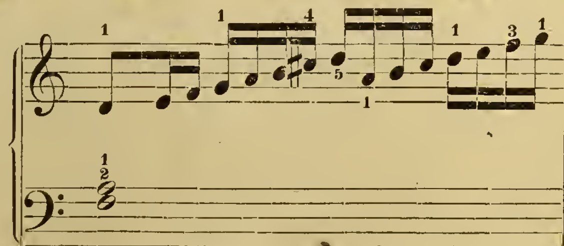
jedoch nicht nur mit genauer Befolgung des vorgeschriebenen Fingersatzes, sondern auch so, daß diese fortlaufenden Sechszehntel mit der größten Gleichmäßigkeit und Deutlichkeit zum Erklingen gebracht werden. Wesentlich erleichtert wird diese Uebung, wenn der Schüler, wie durch die daruntergesetzten Zahlen angedeutet ist, gleichzeitig die Achtel dazu zählt. Es darf hierbei aber kein Finger länger als bis zum folgenden Tone liegen bleiben und ist daher eben so wohl auf den Finger, welcher aufspringen soll, als auf den, welcher anschlagen soll, Acht zu geben. So lange die Hand beim Spielen dieser Uebung ermüdet, ist dies ein Zeichen, daß die hierzu nöthige Fingerkraft noch nicht erworben ist, und diese Uebung daher mit Unterbrechung so lange gespielt werden muß, bis man sie ohne zu ermüden etwa zwanzig Mal hintereinander spielen kann. Dann nehme man die rechte Hand hinzu, und übe ebenfalls lange hintereinander mit kräftigem Anschlage:



Dann nehme man den vorhergehenden Takt hinzu und übe mit genauer Befolgung des Fingersatzes:



Ist dies Anfangs langsam und allmälig schneller bis zum schnellsten Tempo geübt worden, so nehme man den vorhergehenden Takt hinzu und übe diesen mit den früheren drei Takten:



u. s. w.

Hierauf nehme man zu diesem die vier vorhergehenden Takte und übe mit genauer Befolgung des Fingersatzes:

u. s. w.

Damit die Takteintheilung eine richtige werde, sind auch hier, wie es im ersten Takte durch die darunter gesetzten Taktzahlen angedeutet ist, Anfangs die Achtel und erst später die Viertel zu zählen. Ferner ist darauf zu achten, daß das Untersetzen mit dem Daumen und das Uebersetzen mit dem vierten Finger in der richtigen Weise Statt finde; der dritte Finger darf also nicht eher losgelassen werden, bis der Daumen seinen Ton angeschlagen hat, denn Alles muß in gebundener Spielart vorgetragen werden. Nehmen wir nun hierzu noch die vier Takte vom Anfange, so ist hier daran zu denken, daß für die Achtel der linken Hand im Vergleich zu den vorher geübten Sechszehnteln das

richtige Zeitmaß genommen werde, denn erfahrungsmäßig haben die Schüler stets Neigung diese Begleitungsfigur zu schnell zu spielen. Der Triller im vierten Takte ist so auszuführen, als wenn da stände:

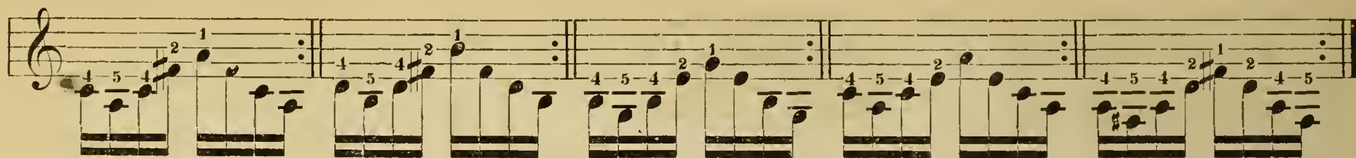


Hat nun der Schüler dies bis zum ersten Abschnitt im 12. Takte sorgfältig geübt, und stellt sich ihm das Bewußtsein des Könnens in sicherer Weise ein, so darf er weiter schreiten und als nächste Uebung den dritten Takt des folgenden Abschnitts nehmen, der zuerst mit der linken Hand allein und dann mit der rechten zusammen vorzunehmen ist, wobei dann der Triller in folgender Weise zu üben sein wird:

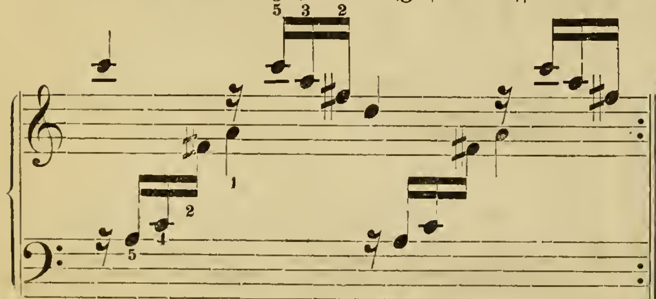


Hiernach sind diese 5 Takte im Zusammenhange zu spielen und dann mit der linken Hand, um die Schwierigkeiten in den folgenden vier Takten überwinden zu lernen, folgende Uebungen vorzunehmen:

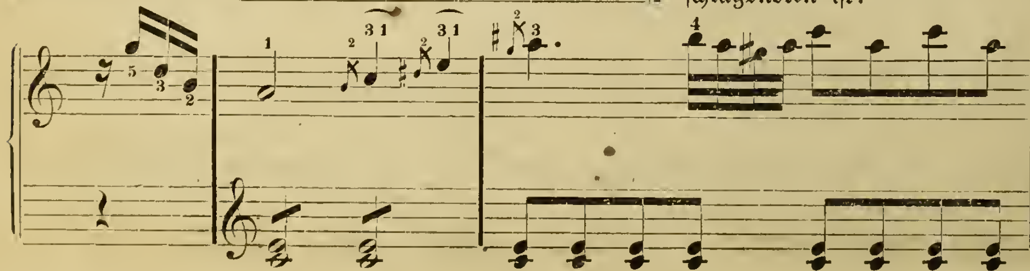




Dann als Uebung für das Zusammenspiel mit beiden Händen:

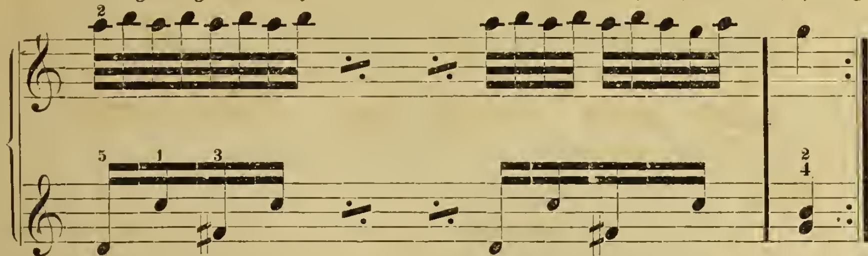


Ist dies Alles im Einzelnen gehörig geübt worden, so sind diese vier Takte im Zusammenhange vorzunehmen, und ist daran zu denken, daß hier eine fortlaufende Reihe von Sechszehntelnoten hinter einander erklingen soll, die auf rechte und linke Hand vertheilt sind und abwechselnd mit der einen Hand beginnen, wenn sie mit der andern aufgehört haben. Der Fingersatz bei der letzten Figur, so wie bei den beiden folgenden Takten mit den kurzen Vorschlagsnoten ist:



Die Finger müssen also auf C und E gewechselt werden, und soll an beiden Stellen der erste Finger ohne die Taste noch einmal anzuschlagen, die Stelle des dritten einnehmen.

Wir gelangen nun zu dem Takt mit dem Triller, dessen Ausführung ist:



Hiervon übe man mit beiden Händen zuerst den letzten Theil des Trillers mit dem Nachschlag, nämlich die drei als Triolen zu betrachtenden Noten, welche auf das Fis, in Verbindung mit den zwei Noten des Nachschlags, welche auf das C der linken Hand kommen. Dann nehme man den Theil, welcher das letzte Viertel des Taktes ausfüllt, und hierauf erst den ganzen Takt. — Es versteht sich von selbst, daß dieser Triller mit gekrümmten Fingern gespielt werden muß, und zwar Anfangs langsam und allmälig bis zu derjenigen Schnelligkeit, durch welche die Sechszehntel der linken Hand in diesem Takte dieselbe Bewegung erhalten, wie die Sechszehntel im vorhergehenden Takte.

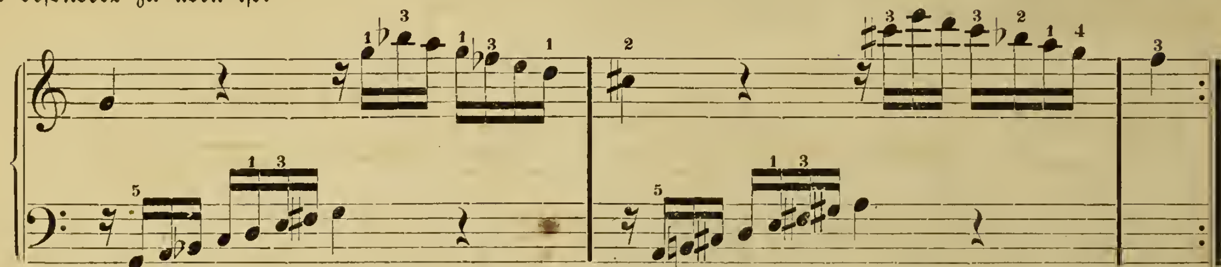
Wenn nun der Schüler noch die Sechszehntelfigur der beiden folgenden Takte mit dem vorgeschriebenen Fingersatze geübt hat,



so sind wir am Schlusse des ersten Theils dieses Allegro-Satzes angelangt und wir befinden uns nicht mehr in der ursprünglichen Tonart C dur, sondern in G dur. — Die nächste Aufgabe ist nun die, den ersten Theil im Zusammenhange spielen zu lernen, was jetzt keine Schwierigkeit verursachen wird, wenn der Schüler seine ganze Aufmerksamkeit auf die Takteintheilung richtet und mit fester Stimme dabei laut die Viertel zählt. Erfahrungsmäßig ist es nun noch nöthig, auf die vielen Viertelpausen der linken Hand aufmerksam zu machen, damit kein Ton durch Liegenlassen der Finger länger klinge, als er nach seinem Werthe klingen soll.

Wenden wir uns nun zum zweiten Theile dieses Satzes, so begegnen wir gleich im 1. und 2., sowie im 5. und 6. Takte derselben Sechszehntelfigur, mit welcher der erste Theil geschlossen hat. — Wenn dieselbe auch nicht genau

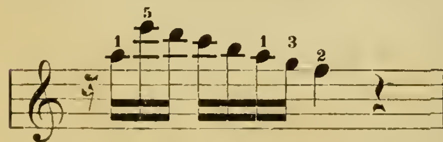
aus denselben Tönen besteht, so ist doch derselbe Fingersatz anzuwenden, wie er beim ersten Theile angegeben ist. Hierauf folgt im 3. und 4. Takte eine zwischen linker und rechter Hand abwechselnde Tonreihe in Sechszehnteln, welche besonders zu üben ist:



und ähnlich dieser eine solche im 7. Takte, welche sieben Takte lang fortgesetzt wird und mit folgendem Fingersatze zuerst mit jeder Hand allein und dann mit beiden zusammen geübt werden muß:

Die linke Hand beginnt ihre erste, zweite und sechste Figur mit dem dritten Finger und setzt bei der Rückwärtsbewegung auf C, F und G mit dem Daumen unter; dagegen bei der dritten, vierten und fünften beginnt sie mit dem fünften Finger und setzt in ähnlicher Weise wie vorhin auf E, D und C mit dem Daumen unter.

Die rechte Hand beginnt die erste und zweite Figur mit dem Daumen und setzt nach dem dritten Finger (auf G und E) mit dem Daumen unter; dagegen macht sie die dritte, vierte, fünfte und sechste Figur mit demselben Fingersatze, wie hier bei der ersten derselben angegeben ist:



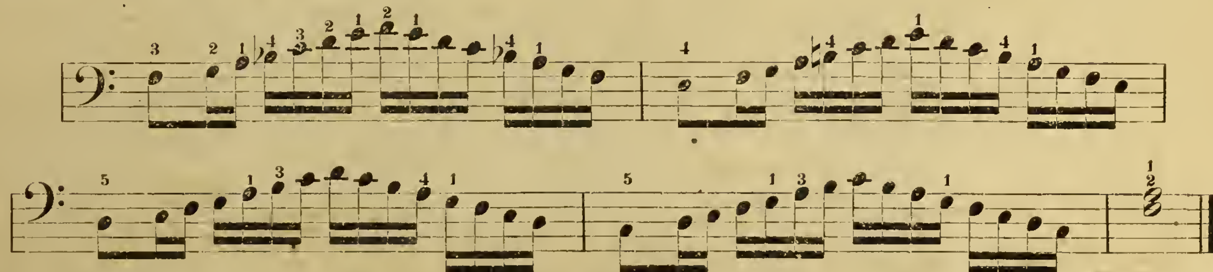
und den letzten dieser nun hintereinander zu übenden sieben Takte wie folgt



Die folgenden vier Takte bringen wieder dieselbe Melodie vom Anfange dieses Satzes (nur in einer andern Tonart, nämlich in F dur) und ist darauf zu sehen, daß die Begleitungsfigur der linken Hand dieselbe ruhige Bewegung in Achteln annimmt, wie sie dort war. Nach Diesem sind die folgenden vier Takte zu üben, welche der rechten Hand Schwierigkeiten bereiten:



und für die linke Hand die nächsten vier Takte:



welche die größte Aufmerksamkeit hinsichtlich des Fingersatzes erfordern.

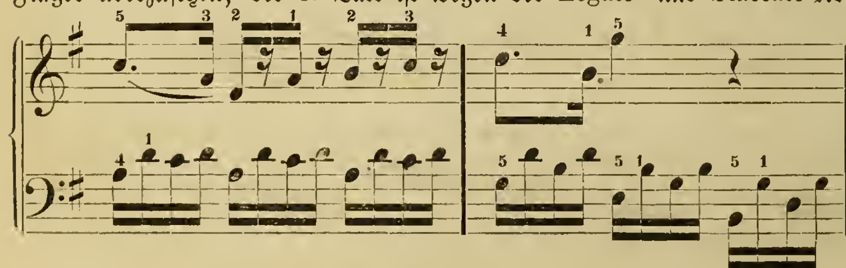
Alles, was nun bis zum Schlusse dieses Satzes noch folgt, muß der Schüler im Stande sein, selbst zu finden, denn in ähnlicher Weise ist es im ersten Theile dagewesen und besprochen worden. — Hiernach wird nun das, was bis jetzt im Einzelnen geübt worden ist, zu einem vollständigen Ganzen zusammen gesetzt werden können, und der Schüler wird schon eine ganz andere Einsicht darüber erlangt haben, wie man zu Werke gehen muß, wenn man das in Tönen wiedergeben lernen will, was ein Meister der Tonkunst in Tönen empfunden und durch die Schriftzeichen, welche wir Noten nennen, der ganzen Menschheit als ein unsterbliches Kunstwerk geschenkt hat.

Der zweite Satz (Andante) dieser Sonate bietet keine besondern Schwierigkeiten und ist daher schon eher dazu geeignet, wenn auch nicht in seinem ganzen Umfange, so doch in seinen einzelnen Abschnitten hinter einander durchgespielt zu werden, zumal die Bewegung eine langsame sein soll.

Die Tonart ist G dur, mithin stets Fis zu spielen. Der Takt ist 3/4, jedoch sind die Achtel zu zählen, damit die Eintheilung erleichtert werde. Auf jede Zahl kommen also zwei Sechszehntel der linken Hand, welche mit der größten Ruhe und Gleichmäßigkeit gespielt werden müssen. Der ganze Satz besteht aus einer einfachen Melodie, welche wie Gesang klingen und daher mit festem und klangreichem Anschlage gespielt werden soll, und aus einer Begleitungs-Figur, welche stets in gebundener Spielart sanft und ruhig die Melodie umschweben soll.

Den Fingersatz für die linke Hand wird der Schüler von selbst finden, weil die Lage der Hand sich nicht viel verändert. Bei der rechten Hand ist jedoch Folgendes zu bemerken;

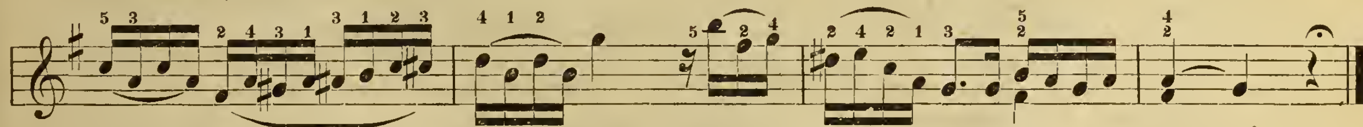
Auf H im 1. Takte kommt der zweite Finger, auf G im 3. Takte der vierte, und auf Cis ist mit dem dritten Finger überzusetzen; der 5. Takt ist wegen der Legato- und Staccato-Noten zu spielen, als wenn da stände:



Der folgende 7. Takt beginnt mit dem vierten Finger und wird zweimal in demselben mit dem zweiten Finger auf Dis und H übergesetzt; hiernach folgt auf H im 8. Takte der erste Finger, an dessen Stelle jedoch durch Wechseln der zweite treten muß. Die vier folgenden Takte ergeben sich hiernach von selbst, wenn der Schüler die Regel

festhält, daß stets diejenigen Finger genommen werden müssen, die nach der natürlichen Lage der Hand über den betreffenden Tasten liegen.

Die vier letzten Takte, in welchen Untersetzen, Uebersetzen und Beisetzen der Finger hinter einander vorkommt, sind in folgender Weise auszuführen:



Vom zweiten Theile sind hinsichtlich des Fingersatzes die ersten acht Takte zu merken:



Der dritte Theil dieses Satzes, welcher sich nicht mehr in G dur, sondern, wie aus dem kleinen Dreiklang (G B D) des ersten Taktes schon hervorgeht, in G moll bewegt, erfordert große Aufmerksamkeit im Notenlesen, und ist deshalb die linke Hand allein vorzunehmen, damit die Begleitungsfigur mit ihren vielen Versetzungszeichen harmonisch richtig werde. Die rechte Hand beginnt ihre Melodie mit dem dritten Finger auf B; im 3. Takte setzt dieselbe ebenfalls den dritten Finger auf D, jedoch auf das letzte D dieses Taktes den vierten Finger.

Die Stelle vom 5. Takte an ist in folgender Weise zu nehmen:



Der folgende Takt ergiebt sich von selbst, wenn auf G der dritte Finger kommt und die nächsten 4 Takte sind sorgfältig zu üben mit nachbezeichnetem Fingersatze:



Mit der folgenden Note tritt wiederum G dur ein mit der Wiederholung der Melodie in ihrer ursprünglichen Gestalt und verbindet sich durch den Takt



mit einem Nachsatz, dessen Ausführung nach dem Vorhergehenden keine Schwierigkeit bereiten wird.

Der letzte Satz dieser Sonate ist in Form eines Rondo's geschrieben. Ein Rondo (Rundgesang) nennt man nämlich ein Tonstück, in welchem der Hauptgedanke (das Hauptthema) mit verschiedenen Abwechselungen gleichsam als Refrain wiederkehrt. Dasselbe ist hier mit den ersten acht Takten der Fall, die zweimal in derselben Gestalt und außerdem noch dreimal in veränderter Gestalt wiederkehren.

Das Hauptthema wird bald in munterer Weise gespielt werden können, wenn der Schüler den Fingersatz studirt hat und stets beim Spielen daran denkt, daß die durch die Punkte als staccato bezeichneten Achtelnoten desselben von den durch die Bindebogen als legato bezeichneten Sechszehntelnoten zu unterscheiden sind. Erfahrungsmäßig hat hierbei immer die linke Hand dazu Neigung, auf dem dritten Achtel liegen zu bleiben. Mit Rücksicht hierauf ist also zuerst zu üben:

p

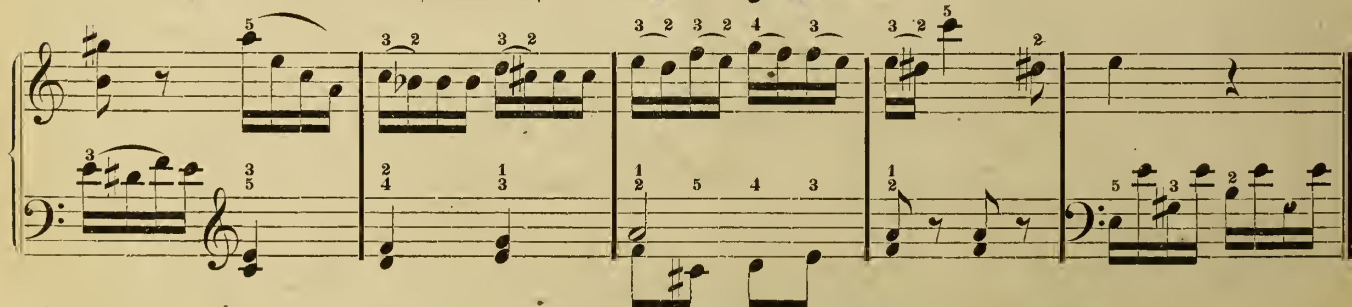
Nach Diesem ist gleichzeitig mit der Begleitungsfigur der linken Hand zu üben:



und hierauf:



Alles Folgende ist leicht bis zur Stelle:



wobei die erste der zwei gebundenen Sechszehntelnoten stärker zu betonen ist als die zweite.

Um die folgenden vier Takte geläufig spielen zu lernen, ist hintereinander zu üben:



und mit der richtigen Betonung der aufeinanderfolgenden Sechszehntelpaare:



Hierauf ist zuerst der erste Takt des Folgenden als eine Uebung für sich und dann derselbe Takt in Verbindung mit dem zweiten Takt vorzunehmen. Nach der letzten Note des zweiten Taktes sind die Finger sofort von der Klaviatur zurückzuziehen, damit nichts mehr nachklinge, und die Fermate im folgenden Takte ihre Geltung erlange. Das Wieder-Eintreten des nachfolgenden Hauptthemas darf also erst nach einer kleinen Weile, die ungefähr die Zeit eines ganzen Taktes einnehmen muß, Statt finden.



Die folgende Uebung soll mit den 4 Sechszehnteln des Auftakts beginnen; dann ist der nächste Takt als Uebung für sich zu betrachten und schließlich sind die 4 Takte ohne den Auftakt ununterbrochen hintereinander zu spielen.



Als letzte Uebung sind nun noch die beiden folgenden Takte vorzunehmen mit dem Fingersatze:

			3 5	5 4 3 4
rechte Hand:	|: 3 5 1 5	2 4 1 2	1 3 1 3	3 2 1 2 :| und
linke Hand:	|: 2 1 4 1	4 2 5 3	1 :||	

Druck von Ph. Müller & Comp. in Wiesbaden.

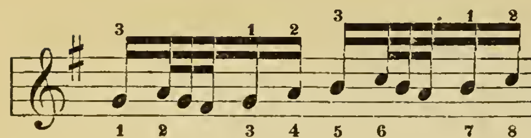
№ 2. Sonate in G dur von Haydn.

Allegro con brio.

mf

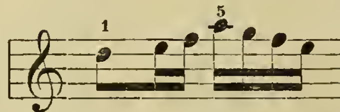
Diese Sonate hat als Vorzeichnung ein Kreuz an F; wir erkennen also hieraus, daß ihre Tonart entweder G dur oder E moll sein muß, denn beide können durch ein vorgezeichnetes Fis dargestellt werden. An dem Dreiklang G H D in den ersten Takten sieht man aber deutlich, daß wir es mit der Tonart G dur und nicht mit E moll (Dreiklang E G H) zu thun haben. Die erste Aufgabe des Schülers ist demnach, die Tonleiter von G dur im Umfange von zwei Octaven mit jeder Hand allein und dann mit beiden Händen lange hintereinander zu spielen und hinsichtlich des Fingersatzes daran zu denken, daß bei der rechten Hand auf Fis und bei der linken auf A der *vierte* Finger kommen muß, sonst aber nirgends. Was die Takteintheilung betrifft, so geht der erste Satz aus dem Zweivierteltakt und beginnt mit einem Auftakt. Da man, um eine richtige Takteintheilung zu erzielen, die *Achtel* zählen und als Einheit annehmen muß, so beginnt dieser Satz mit: *vier, eins, zwei, drei, vier,* und hat jede ausgesprochene Taktzahl den Werth einer Achtelnote.

Die durch das Zeichen ∾ angegebenen Doppelschläge im ersten Takte sind auszuführen, als wenn da stände:



Denkt man sich in diesem Takte, wie durch die darunter gesetzten Zahlen angegeben ist, die Sechszehntel gezählt, so hat man nur darauf zu achten, daß die drei als Triolen zu betrachtenden Zweiunddreißigstel genau dieselbe Zeit ausfüllen, wie eine der gezählten Sechszehntelnoten. Auf zwei und sechs kommen also 3 Noten, während auf jede andere Zahl nur eine Note zu spielen ist.

Im 3. Takte, so wie in den nachfolgenden ähnlichen Takten, ist die Vorschlagsnote zu spielen, als wenn da stände:

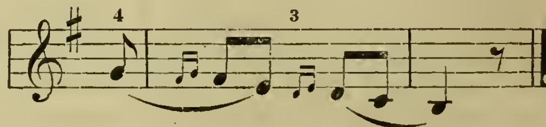


mithin als mitzählende Sechszehntelnote zu betrachten, und im 7. Takte ist der Triller auszuführen, als wenn da stände:



Die Noten des Trillers werden also auf die beiden Achtelnoten der linken Hand vertheilt, so daß 4 auf die erste und 5 auf die zweite kommen, von welchen letzteren die ersten drei als Triolen zu betrachten sind. Auch hier zähle man beim Einüben den darunter gesetzten Taktzahlen entsprechend die Sechszehntel.

Im folgenden Takte sind auf Fis und D Pralltriller, deren Ausführung ist:



Ohne der Hauptnote Fis und D Zeitwerth zu entziehen, müssen dieselben mit der größten Schnelligkeit gespielt und vor der Hauptnote gleichsam *herausgeschnellt* werden. Man nennt deshalb den Pralltriller zuweilen auch *Schneller*.

Der Fingersatz für die folgenden Sechszehnteltriolen mit den nachfolgenden kurzen Achteln ist:



Diese 12 Takte des Anfangs sind nun, nachdem sie im Einzelnen vorgenommen worden, im Zusammenhange zu spielen, und ist stets dabei zu zählen, damit jede ausgesprochene Takt-Zahl, welche also stets ein Achtel gilt, ihre richtige Anzahl Noten erhält.

Ueber die hier vorkommenden Verzierungen ist jedoch noch Folgendes zu bemerken:

Die Doppelschläge im 1. Takte, der Triller im 7. und die beiden Pralltriller im 9. Takte zählt man zu den *unwesentlichen* Verzierungen, denn sie könnten wegbleiben, ohne daß die Melodie hierdurch leidet; sie dienen also nur zur Ausschmückung der Melodie und bilden keinen wesentlichen Bestandtheil derselben; dagegen die Vorschlagsnote im 3. und 5. Takte nennt man eine *wesentliche* Verzierung, denn wenn sie wegbliebe, so würde die Melodie eine Veränderung erleiden. *Wesentliche Verzierungen* bilden also einen Bestandtheil der Melodie und sollten (wie es von den Componisten der neuern Zeit auch geschieht) stets mit *großen* Noten ausgeschrieben werden, weil sie im Takte mitzählen. — Man nennt dieselben in der Form, wie sie hier im 3. und 5. Takte vorkommen, *lange Vorschläge*, im Gegensatze zu den *kurzen* Vorschlägen, wie sie im ersten Satze der vorigen Sonate von *Mozart* vorkamen.

Der Fingersatz des folgenden Taktes ist folgender:



und vom 22. Takte an, wobei die Verzierungen (Pralltriller und lange Vorschläge) gleichfalls mit den entsprechenden Noten ausgeschrieben sind:

Die Vorschlagsnoten sind also hier auch als *lange* Vorschläge zu behandeln, und werden in Verbindung mit einer Achtelnote zwei Sechszehntel, und in Verbindung mit einer Viertelnote zwei Achtel daraus.

Von den folgenden 8 Takten sind zuerst die Octavengänge der linken Hand zu üben, und kann dann die rechte Hand mit folgendem Fingersatze hinzutreten:



Hierauf folgen 5 Takte, in welchen sich die rechte Hand zwar fortwährend in gleichartigen Noten bewegt, jedoch hinsichtlich des Vortrags die einzelnen Takte von einander unterscheiden muß, denn, wie die Bindebogen und Staccato-Punkte anzeigen, muß gespielt werden, als wenn da stände:



In den folgenden Takten finden wir wiederum das Zeichen für einen Doppelschlag (~), doch steht dasselbe hier über der Note, während es früher im ersten Takte zwischen zwei Noten stand, von denen die erste einen Verlängerungspunkt hatte. Die Ausführung hier in großen Noten ausgedrückt ist:

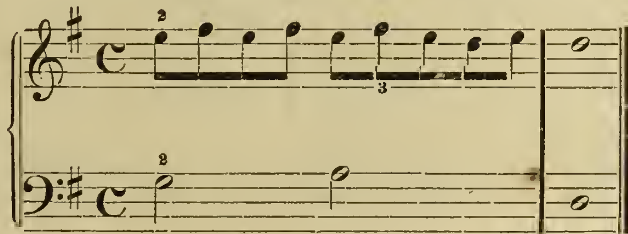
Diese 5 Takte sind nun zuerst für sich allein und dann in Verbindung mit den 2 daran geknüpften Takten sorgfältig zu üben; geht es im Zusammenhange hintereinander nicht, so ist jeder einzelne halbe Takt, wo der Doppelschlag beginnt, vorzunehmen und daran zu denken, daß nach der gleichmäßig sich in Sechszehnteln bewegenden Begleitungsfigur die drei verschiedenen Notengattungen der rechten Hand eingetheilt und in abgerundeter Spielart zum Erklingen gebracht werden müssen. Im Allgemeinen ist bei der Ausführung aller dieser Verzierungen darauf zu achten, daß nirgends das Tempo durch dieselben beschleunigt oder verzögert wird, denn die Hauptaufgabe ist, sie richtig im Takte zu spielen. Um dieses aber zu erzielen, spiele man dieselben Anfangs ganz langsam, als ob da stände:



oder für den 1. Takt der Sonate:



und für die verschiedenen Triller:



Wir sind nun zum Schlusse des ersten Theiles gelangt und befinden uns in der Tonart D dur.

Der zweite Theil dieses ersten Satzes bringt für die linke Hand eine aus Sechszehnteln bestehende Begleitungsfigur, welche aus folgenden Akkorden zusammengesetzt ist:

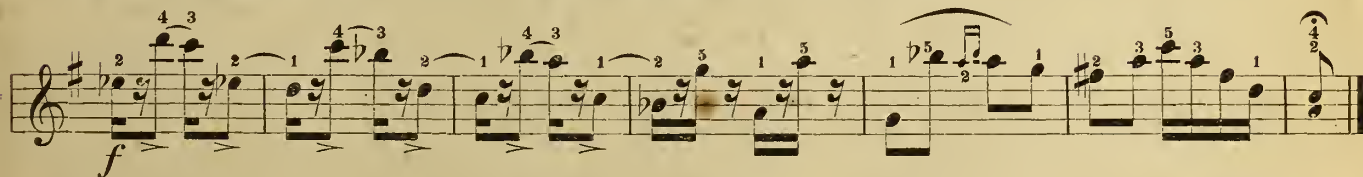


Diese Akkorde sind mit dem vorgeschriebenen Fingersatze zuerst so zu spielen, wie sie hier aufgezeichnet sind, und dann mit demselben Fingersatze zu üben, wie sie in den 28 Takten als eine ohne Unterbrechung fortlaufende Begleitungsfigur in einzeln auf einander folgenden Sechszehnteln erscheinen. Was die rechte Hand in den ersten 15 Takten hierauf zu spielen hat, ist leicht, wenn der Schüler sich merkt, daß auf die erste Note der 7 Notengruppen (welche stets an die folgende gebunden werden muß) immer der 1. Finger, und auf die zweite Staccato-Note wiederum der 1. Finger gesetzt werden muß. In welchen Takten auf die folgende dritte Staccato-Note der 3. und in welchen der 2. Finger kommen muß, wird der Schüler von selbst finden. Eine Ausnahme macht die 4. Notengruppe, auf welche die Fingersatzzahlen 5, 3, 2, 1, 2, 1, und die 6. Notengruppe, auf welche 2, 1, 2, 3, 5, 4 kommen. Die Schlußnote einer jeden Notengruppe ist fast immer mit ten. (tenuto) überschrieben, und soll also im Gegensatz zu den vier vorhergehenden Staccato-Noten ihren vollen Zeitwerth erhalten; der betreffende Finger muß demnach diese Taste festhalten bis drei gezählt ist. Hiernach erhält also die erste und die letzte Note jedesmal ihren vollen Klangwerth und die in der Mitte zwischen diesen liegenden 4 Achtelnoten sind staccato zu spielen.

Die folgenden 6 Takte sind hinsichtlich der Pralltriller zu spielen, wie im folgenden ersten Takte angegeben, und hinsichtlich der Bindungen, wie durch die dazwischen gelegten Sechszehntelpausen angegeben:

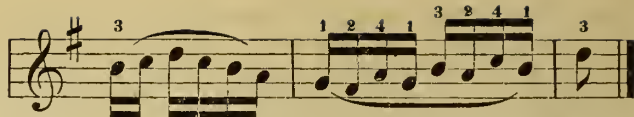


In ähnlicher Weise sind die letzten 6 Takte auszuführen, als wenn da stände:



Es versteht sich von selbst, daß dieses Alles mit der größten Aufmerksamkeit geübt werden muß, denn die Schönheiten in diesen 28 Takten können nur dann in der rechten Weise zum Ausdruck gelangen, wenn hier auf das Genaueste unterschieden wird, was legato und was staccato ist. Erleichtert wird Alles durch genaue Befolgung des angegebenen Fingersatzes.

Nachdem wir nun in diesen 28 Takten (welche man die „Durchführung" nennt) uns in verschiedenen Tonarten bewegt haben, gelangen wir mit den folgenden 6 Anknüpfungsnoten



wieder zur ursprünglichen Tonart G dur und gleichzeitig wieder zum Hauptthema dieses Satzes, dessen Wiederkehr in mannigfach veränderter Gestalt erfolgt. So z. B. die Stelle:



u. s. w.

Alles Uebrige wird vom Schüler selbst gefunden werden, denn es ist ja nur eine Wiederholung desselben in G dur, was früher im ersten Theile in D dur erschienen ist.

Der zweite Satz dieser Sonate trägt die Ueberschrift „Minuetto" (wird auch „menuetto" im Italienischen geschrieben, französisch jedoch „le menuet"; im Deutschen sagt man „die Menuett", obschon es richtiger wäre zu sagen: „der Menuet"). Man versteht hierunter ursprünglich einen französischen graziösen Nationaltanz, der sich in langsamem gravitätischem Tempo bewegt. Eine Menuett besteht gewöhnlich aus zwei Theilen, von denen jeder zweimal hintereinander gemacht wird, und einem Trio, welches eigentlich als eine angehängte zweite Menuett zu betrachten ist, und

seinen Namen dem Umstande verdankt, daß es in dreistimmigem Satze gesetzt wurde, während die eigentliche Menuett nur zweistimmig erschien. Das Trio selbst besteht wiederum aus zwei Theilen, welche zweimal hintereinander gespielt werden müssen, und denen nachher, wie durch M. D. C. (Minuetto da Capo) stets angegeben ist, als Schluß des Ganzen die beiden Theile der Menuett, jedoch ohne Wiederholung derselben, wieder angeknüpft werden.

Die Tonart dieser Menuett ist wiederum G dur, und der Takt Dreiviertel; da in fast jedem Takte Triolen vorkommen, so sind die Viertel zu zählen und ist also daran zu denken, daß eine Viertelnote dieselbe Zeitdauer haben muß, wie drei Achteltriolen zusammengenommen.

Der erste und zweite Theil beginnt mit einem Doppelschlag über der Note D, und wird derselbe ausgeführt als wenn da stände:

und:

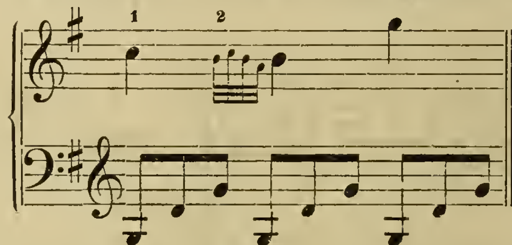
Die drei Noten des Doppelschlags sind also mit der größten Schnelligkeit und Abrundung vor der Hauptnote D mit ziemlich kräftigem Anschlage zum Erklingen zu bringen und erfordern daher anhaltende Uebung.

Im 3. Takte hat die rechte Hand nach Gis auf A den ersten Finger zu setzen, und im 4. Takte muß die linke Hand auf D bei den Triolen den ersten nehmen und auf E mit dem zweiten übersetzen.

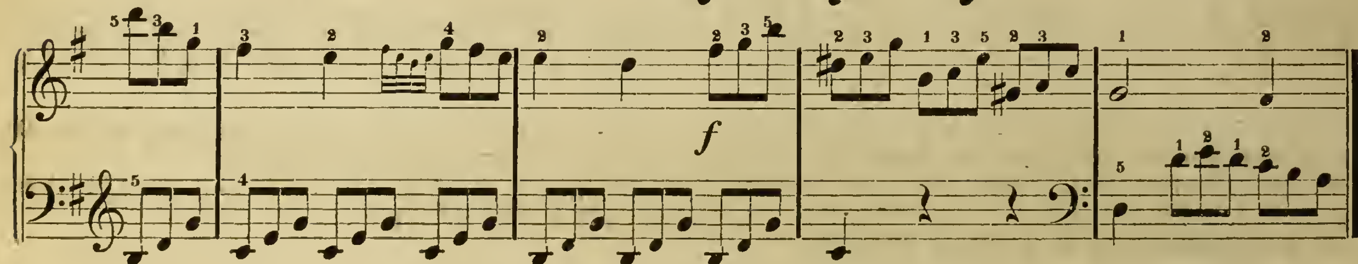
Der Fingersatz für die folgenden Takte ist:



Im zweiten Theile finden wir außer dem bereits erwähnten Doppelschlage im 1. Takte noch zwei Doppelschläge, deren Ausführung ist, als wenn da stände:



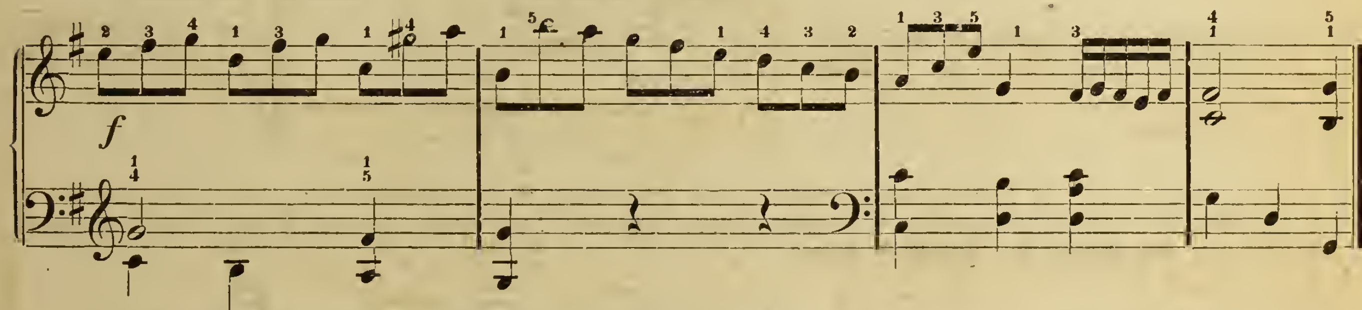
und in Verbindung mit den langen Vorschlägen:



Bei beiden Stellen beginnt also der Doppelschlag mit der dritten Triolennote der linken Hand und muß so schnell gespielt werden, daß die Hauptnote mit der folgenden Triolennote der linken Hand zusammentrifft.

Die langen Vorschläge an E und G sind wie Viertelnoten zu spielen, ähnlich wie es im ersten Satze bei Achteln und Sechszehnteln geschehen ist. Sollte es dem Schüler Schwierigkeiten bereiten, die zwei Achtelnoten der Melodie im 5. und 6. Takte auf die Triolenfigur der linken Hand zu spielen, so schlage er Anfangs die zweite Achtelnote mit der dritten Triolennote zusammen an und suche nachher unabhängig von der Triolenbewegung der linken Hand die Melodie zu spielen.

Alles Uebrige folgt aus dem Frühern von selbst und sind nur noch die vier letzten Takte mit dem Triller vorzunehmen:

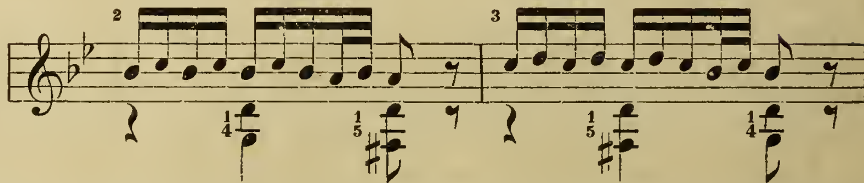


Das folgende Trio hat kein Kreuz mehr vorgezeichnet, sondern zwei ♭. Die Tonart würde mithin B dur sein, wenn der Dreiklang G B D gleich im ersten Takte uns nicht anzeigte, daß es aus G moll geht.

Die Vorschläge im 1. und 3. Takte, sowie in den drei ersten Takten des zweiten Theils sind als kurze Vorschläge zu betrachten, und ist der Fingersatz in den 4 ersten Takten:

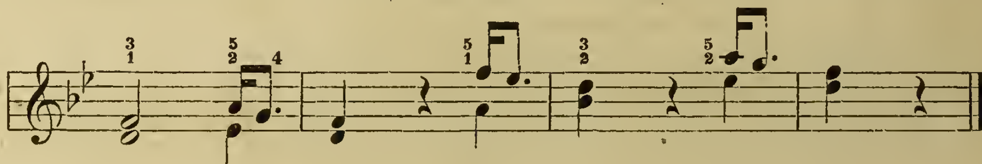


Bei der Ausführung der folgenden Triller:

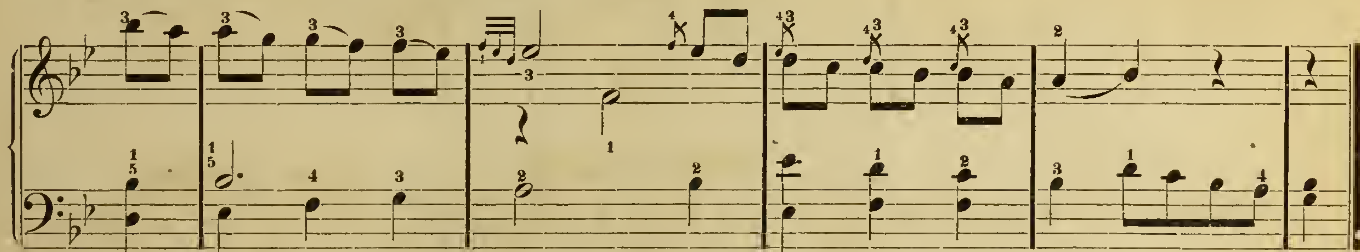


ist darauf zu achten, daß das Tempo durch dieselben weder beschleunigt noch verzögert wird; beim Ueben derselben ist daher stets mit fester Stimme zu zählen, und müssen sofort nach drei beide Hände von den Tasten abspringen, damit die nachfolgende Achtelpause ihre Beachtung findet.

Vom zweiten Theile sind die 3 ersten Takte zu merken, deren Ausführung ist:



denn, wenn ein Vorschlag vor zwei oder mehrern gleichzeitig anzuschlagenden Noten steht, so werden sämmtliche Begleitungsnoten mit der Vorschlagsnote angeschlagen. — Ferner ist zu üben:



wobei nach dem Doppelschlag auf Es das auf zwei kommende F mit dem ersten Finger der linken Hand zu spielen ist. Die nachfolgenden Vorschläge an Es, D, C und B sind als kurze Vorschläge zu betrachten, dagegen der im nächsten Takte an der halben Note B als ein langer Vorschlag, der den Werth einer Viertelnote erhält, gerade so, wie im letzten Takte, wo also in Verbindung mit den Pralltrillern die Ausführung ist, als wenn da stände:

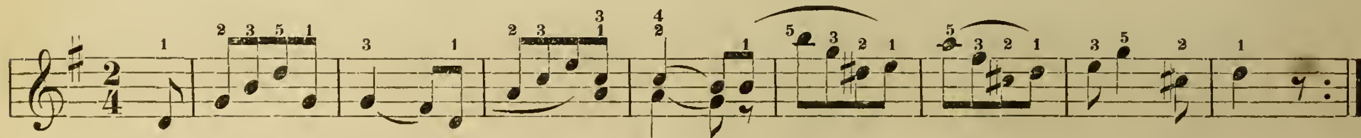


Nach dem Trio folgt also nun wieder hintereinander ohne Wiederholung die Menuett, und bildet der letzte Takt des zweiten Theils derselben den Schluß des ganzen zweiten Satzes. Da kein besonderes Tempo angegeben ist, so ist die Bewegung so zu nehmen, wie sie dem zierlichen und gravitätischen Charakter einer Menuett entspricht. Das richtige Tempo wird man treffen, wenn man die Viertel nach dem Schritt eines marschirenden Soldaten zählt.

Der folgende dritte Satz trägt die Ueberschrift Presto (Schnell) und bezieht sich also nur auf die Tempobewegung. Die Form desselben ist die Variationenform, denn in den ersten acht Takten liegt der Hauptgedanke (das Thema), welches in G dur beginnt und nach D dur hinübergeleitet wird; diesem folgt in den nächsten acht Takten ein aus dem Hauptgedanken entsprossener Nebengedanke (der zweite Theil des Thema's), und dann wieder das Thema selbst, jedoch nicht mit der Wendung nach D dur, sondern mit dem Abschluß in der ursprünglichen Tonart G dur. Diese 24 Takte bilden für sich ein abgeschlossenes Tonstück, und alles, was folgt, sind Variationen (Veränderungen), in denen jene 24 Takte, ausgeschmückt mit zahlreichen musikalischen Schönheiten, so wiederkehren, daß man das zu Grunde liegende Thema stets wieder erkennt.

Der Takt ist Zweiviertel, jedoch sind die Achtel zu zählen und als Einheit anzunehmen. Jeder Theil beginnt mit dem Auftakt vier, und bilden die ersten acht Takte die Grundidee zum ganzen dritten Satze, denn den folgenden acht Takten, welche den zweiten Theil des Thema's bilden, wird man sofort ansehen, daß sie aus den ersten acht Takten hergeleitet sind. Hinsichtlich ihrer Gestaltung ist noch zu erwähnen, daß sie aus zwei Vordersätzen und einem Nachsatze bestehen. Der erste Vordersatz geht bis zum Fis im 2. Takte, der zweite Vordersatz, der wieder offenbar aus dem ersten hergeleitet ist, geht bis zum H im 4. Takte, und die folgenden vier Takte, denen man ihre Abstammung aus den beiden Vordersätzen ansieht, bilden den Nachsatz.

Hinsichtlich des Fingersatzes ist zu merken:



ferner:



und die vier letzten Takte:



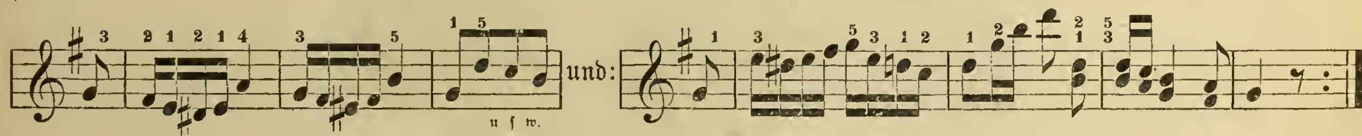
Die folgenden 24 Takte bilden die erste Variation, wobei folgender Fingersatz anzuwenden ist:



und:



ferner:



Von der folgenden zweiten Variation ist zuerst zu üben:



dann die Stelle:



sowie in Verbindung mit den beiden vorhergehenden Takten:



Hierauf spiele man den ganzen ersten Theil dieser zweiten Variation im Zusammenhange und verfahre mit dem folgenden zweiten Theile, der gleichfalls seine Schwierigkeiten hat, ganz in derselben Weise. Zuerst also übe man den Takt mit dem Triller:



dann hierzu:



u. s. w.

Geht das im Zuſammenhange, ſo nehme man wieder ein Stückchen hinzu, und ſuche dieſes mit dem Vorhergegangenen zuſammenhängend herauszubringen:

u. ſ. w.

dann knüpfe man hieran

u. ſ. w.

und ſchließlich den Anfang des zweiten Theils:

u. ſ. w.

Scheinbar ist dieses Verfahren ein weitläufiger Weg, aber er führt schneller und jedenfalls sicherer zum Ziele, als wenn diese 8 Takte gleich von Anfang an hintereinander geübt werden. Den Schluß dieser Variatiou wird nun der Schüler von selbst herausbringen.

Nach dieser zweiten Variation kehrt der erste Theil des Thema's in seiner ursprünglichen Gestalt wieder, und tritt dann in den folgenden 24 Takten plötzlich in G moll auf. Hiervon sind die beiden Stellen zu merken:



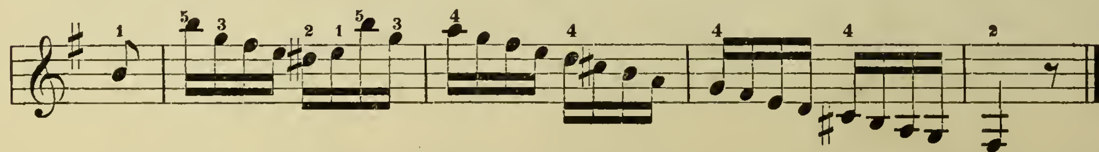


Wie aus dem Fingersatz schon hervorgeht, ist also von der Achtelnote, welche im 2., 3. und 4. Takte nach der Viertelnote kommt, mit beiden Händen sofort abzuspringen.

Nach dieser Variation in G moll kommt wieder eine neue (die letzte) und zwar in G dur. Anstatt der Wiederholung, wie sie bei der ersten und zweiten Variation vorhanden war, ist hier die Wiederholung in beiden Theilen selbst variirt. — Hiervon ist besonders vorzunehmen:

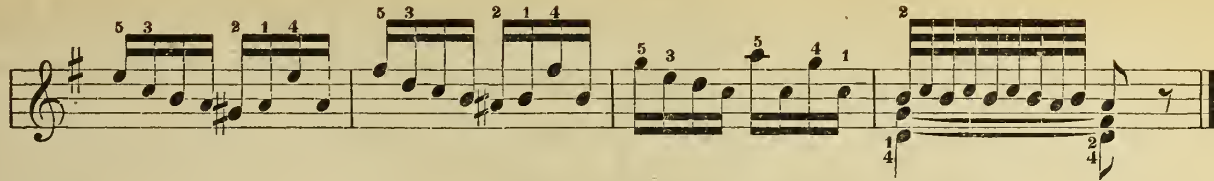


wobei in den beiden letzten Takten die heruntergestrichenen Noten für die linke Hand sind; ferner:



wobei also stets mit dem 4. Finger übergesetzt wird.

dann:



und schließlich:



wobei gleichfalls die heruntergestrichenen Noten von der linken Hand gespielt werden sollen.

Von dem Folgenden sind nur die 4 letzten Takte anders und diese wird der Schüler von selbst finden.

Wenn dies nun Alles im Einzelnen geübt worden ist, so kann das ganze Presto im Zusammenhange vorgenommen werden. Im Allgemeinen ist noch darauf zu sehen, daß die vielen Pausen bei der linken Hand ihre Beachtung

finden, denn kein Ton darf länger erklingen, als sein wirklicher Werth ist. — Das Tempo kann allmählig so schnell genommen werden, als es die Deutlichkeit des Spiels erlaubt. Letzteres ist aber stets die Hauptsache.

Was vorhin gesagt wurde hinsichtlich der Zergliederung des Thema's in zwei Vordersätzen und einem Nachsatze wird der Schüler bei jeder einzelnen Variation gleichfalls so wieder gefunden haben. Jedes einzelne dieser drei Glieder, aus welchen das Thema zusammengesetzt ist, besteht demnach aus einer Notengruppe von zusammengehörenden Tönen, welche für sich allein schon einen musikalischen Gedanken bilden.

Da aber, wie wir gesehen haben, der zweite Vordersatz aus dem ersten entstanden und der Nachsatz offenbar aus diesen beiden hergeleitet ist, so enthalten die sieben Noten des Vordersatzes den Grundgedanken, aus welchem das ganze Thema entstanden ist, und sind mithin als das Fundament zu betrachten, worauf der ganze dritte Satz dieser Sonate gebaut ist.

Druck von Ph. Müller & Comp. in Wiesbaden.

№ 3. Sonate in C dur von Mozart.



Der erste Satz dieser C-dur-Sonate bewegt sich im Zwei-Viertel-Takt. Der Schüler würde aber unzählige Fehler gegen die Takteintheilung machen, wenn er die vorgeschriebenen Viertel zählen wollte. Zählt er die Achtel, so wird er zwar mit weit größerer Sicherheit im Takte spielen, jedoch unzweifelhaft noch Fehler gegen die richtige Betonung machen. Um aber ganz sicher zu gehen, ist es sehr anzuempfehlen, anfangs die Sechszehntel zu zählen und also jeden einzelnen Takt in acht Theile (acht Sechszehntel) zu zerlegen. Die Sechszehntel, welche die linke Hand in den ersten eilf Takten zu spielen hat, werden mithin als Einheit angenommen und nach diesen sind die Noten, welche die Melodie bilden, abzumessen und einzutheilen. Von den Noten des Trillers im zweiten Takte kommen demnach vier 64stel auf eins und zwei, fünf auf drei (indem die letzten drei 64stel als Triolen angesehen werden) und die zwei 32stel des Nachschlags auf vier. Die Noten des Nachschlags sind also um die Hälfte langsamer zu spielen als die Noten des Trillers, und um hier das richtige zu treffen, ist es rathsam, zuerst diesen zweiten Takt mit der Hauptnote und dem Nachschlage, aber ohne den Triller zu spielen. Hat sich dieser dem Gehör eingeprägt, so wird er mit dem Hinzutreten des Trillers ebenfalls zur richtigen Ausführung gelangen; nur wird der Schüler merken, daß der Nachschlag von selbst eine stärkere Betonung erhält als der Triller.

Von den folgenden Staccato-Noten ist der Fingersatz zu merken, nämlich:



oder:

und die Ausführung des Trillers in Verbindung mit den 5 folgenden Takten ist:

Hiervon sind die beiden eingeklammerten Takte wiederum besonders vorzunehmen, denn die rechte Hand soll diese Passage in gebundener Spielart und in der ruhigsten Weise ausführen lernen. Hierzu ist aber dreierlei erforderlich, nämlich genaue Befolgung des vorgeschriebenen Fingersatzes, möglichst tiefe Lage der Hand, und strenges Festhalten jedes einzelnen Tones bis zum folgenden. Wesentlich erleichtert wird diese Stelle, wenn das in der Mitte liegende C, auf welches in beiden Takten der Daumen kommt, so lange mit dem Daumen festgehalten wird, bis die letzte Note jeder Figur angeschlagen ist. — Wir gelangen nun mit dem folgenden 13. Takte zu einer Stelle, wo das anempfohlene Zählen der Sechszehntel zur Erzielung der richtigen Betonung von der größten Wichtigkeit ist, denn die drei zusammen gruppirten Zweiunddreißigstel dürfen nicht wie Triolen gespielt werden. Auf eins, drei, fünf und sieben schlägt also die linke Hand an und auf zwei, vier, sechs und acht kommt das A, G, F und E von den 4 Notengruppen der rechten Hand. — Auch in den drei folgenden Takten sind die Sechszehntel beim Ueben so lange zu zählen, bis sich der Melodiengang dem Gehör fest eingeprägt hat, mithin den darunter gesetzten Taktzahlen entsprechend und mit den ausgeschriebenen langen Vorschlägen:



Das Folgende ergibt sich hiernach von selbst und ist nur zu beachten, daß im 21. Takte die Triole G, Fis, E auf vier kommt, mithin auf die Pause der linken Hand.

Wie der Schüler aber aus dem Folgenden ersehen wird, läßt sich das Zählen der Sechszehntel nicht weiter fortsetzen, denn wir gelangen nun zu einer Triolenbewegung in der linken Hand, welche es nöthig macht, von da an die *Achtel* zu zählen. Von den hier aufgezeichneten Takten



ist des Fingersatzes wegen zuerst der zweite Takt mit der linken Hand allein zu üben und, wie die darüber gesetzten Taktzahlen angeben, sind die Achtel dabei zu zählen. Daß die größte Gleichmäßigkeit bei dieser Triolenbewegung erzielt werden muß, versteht sich von selbst. Dann nehme man den ersten Takt, wobei, wie die Taktzahlen angeben, noch die Sechszehntel zu zählen sind, hinzu und denke daran, daß man im ersten Takte von *eins* bis *acht* und im zweiten nur von *eins* bis *vier* zählen, daß man also im ersten Takte *noch einmal so schnell* die Zahlen aussprechen muß als im zweiten Takte. Hierauf nehme man wiederum den zweiten Takt allein vor, jedoch mit Hinzutreten der rechten Hand und richte sein Augenmerk auf die richtige und abgerundete Ausführung des Trillers, dessen einzelne Theile so aufgezeichnet sind, wie sie mit den Triolennoten der linken Hand zusammentreffen sollen. Ist dieses geübt worden, so spiele man beide Takte hintereinander, indem auch hier wiederum im ersten die Sechszehntel und im zweiten (um die Hälfte langsamer) die Achtel gezählt werden. Dann nehme man den dritten, so wie den folgenden Takt hinzu, wobei anfangs die vier Zweiunddreißigstel der rechten Hand zu den drei Triolennoten der linken so genommen werden, wie sie hier

aufgezeichnet sind, wobei natürlich allmälig jede Hand selbstständig ihre ungleiche Anzahl Noten in abgerundeter Weise spielen lernen muß. — Das Letztere übe man daher in Verbindung mit den folgenden Takten:

wobei das richtige Einsetzen nur durch sorgfältiges Zählen nach der durch die beigefügten Taktzahlen gegebenen Anleitung zu erzielen ist. Der Akkord auf zwei im zweiten Takte ist mit großer Kraft anzuschlagen und sind die einzelnen Töne genau festzuhalten, bis auf vier mit leisem Anschlag der Akkord E G H folgt. — Bei den nächsten 10 Takten ist genau zu unterscheiden, was als gebunden und was als staccato bezeichnet ist, ferner sind die einzelnen Noten, welche mit sf. bezeichnet sind, vor den anderen durch stärkern Anschlag hervorzuheben und ist die Ausführung des Trillers, so wie der Fingersatz bei den folgenden Takten mit der langen Vorschlagsnote am Schluß:

wobei gleichfalls durch die darunter geſetzten Taktzahlen darauf hingewieſen iſt, daß ſorgfältiges Zählen hier die erſte Bedingung zur Erzielung eines taktfeſten Spiels iſt. — Mit dem folgenden Takte beginnt eine Bewegung in Zweiunddreißigſtel-Figuren, welche mit dem 3. Finger auf G in den beiden erſten Takten und mit dem Daumen auf D in den beiden folgenden Takten beginnen, bei welchen letztern die linke Hand auf C den erſten und auf Fis den vierten Finger zu ſetzen hat. — Wie die Bindebogen anzeigen, ſind die beiden folgenden Takte zu ſpielen, als wenn da ſtände:

und ſpäter die ähnliche Stelle:

u. ſ. w.

welche letztere mit dem bezeichneten Fingerſatze und im ſtrengſten Legato ſorgfältig zu üben iſt.

Zum Schluſſe des erſten Theils dieſes Satzes iſt nun noch vorzunehmen:

wobei im 1. und 3. Takte der obere Fingersatz für die rechte Hand und der untere für die gleichnamigen Noten der linken Hand ist. Die hier vorkommenden Vorschläge sind als *lange* zu betrachten und deshalb als Zweiunddreißigstel zu spielen, wie sie hier auch als solche hingeschrieben sind. — Wir befinden uns nun in der Tonart G dur und werden erst im Verlaufe des zweiten Theils dieses Satzes nach der ursprünglichen Tonart C dur zurückgeleitet werden.

Vom folgenden zweiten Theile ist zuerst zu üben:

und erst dann im Zusammenhange, wenn jeder einzelne Takt für sich allein geübt worden ist, denn erstens ist der Fingersatz zu studiren, zweitens sind die Sforzando-Zeichen gehörig zum Ausdruck zu bringen, drittens hat die Tonleiterpassage im dritten Takte ihre besondere Schwierigkeit, weil bei gebundener Spielart die größte Gleichmäßigkeit und Ruhe durch anhaltende Uebung erzielt werden muß, und viertens verlangt die abgerundete Ausführung des Trillers im letzten Takte eine sorgfältige Uebung. — Ist dies Alles geübt, so nehme man die beiden vorhergehenden Takte hinzu, wobei die erste Tongruppe mit dem ersten Finger auf D und die zweite mit dem zweiten Finger auf H beginnt. Die dazwischen liegenden Pausen sind wohl zu beachten und ist also das C im 2. Takte und das A im 3. sofort loszulassen, und auch (wie die Bogen andeuten) schwächer zu betonen als das vorhergehende D und H.

Schreiten wir nach diesen acht Takten weiter, so wird es sehr zweckmäßig sein, von hier an wiederum die Sechszehntel zu zählen. Mit einer kurzen Vorschlagsnote zu den beiden Zweiunddreißigsteln beginnt die rechte Hand auf s e c h s eine Melodie, welche jedoch mit dem folgenden d r e i abbricht, dann ganz in derselben Weise, nur in höherer Tonlage mit sechs wieder beginnt und mit dem folgenden d r e i nochmals abbricht. Bei der dritten Wiederkehr jedoch in noch höherer Tonlage folgt keine Unterbrechung mehr durch dazwischen gelegte Pausen, sondern die ursprüngliche Melodie entfaltet sich zu einem größern melodischen Gedanken.



Wie hier die Takteintheilung ist, geht aus den darunter gesetzten Taktzahlen deutlich hervor und ist hinsichtlich des 2., 3. und 5. Taktes noch zu bemerken, daß hier sämmtliche Noten der rechten Hand mit stärkerm Anschlage zum Erklingen gebracht werden müssen, weil sie dem rhythmischen Gefühl entgegen auf die schwächeren Takttheile kommen. Was also auf 2, 4, 6 und 8 kommt, ist stärker zu betonen als das, was auf 1, 3, 5 und 7 kommt. — In den folgenden Takten erhält die erste der zwei gebundenen Noten stets die Hauptbetonung und ist die Note, nach welcher eine Pause folgt, sofort loszulassen und auch nur leicht mit dem Finger zu berühren, denn sie soll nicht nur kürzer, sondern auch schwächer erklingen als die vorhergehende. Namentlich gilt dies von den drei Takten mit den dazwischen gelegten Sechszehntelpausen, wo nur die erste Note Betonung erhält, weil sie an die folgende gebunden ist, während alle übrigen kurz und leise anzuschlagen sind. — Wegen der Takteintheilung sind auch die nachfolgenden Takte mit großer Sorgfalt vorzunehmen und geben die darunter gesetzten Taktzahlen auch hier die Anleitung hierzu.



Mit den folgenden Takten kehrt nun das ursprüngliche Hauptthema wieder, ohne jedoch später wiederum nach G dur hinüberzuleiten, sondern mit dem Schluß in C dur. Von den vorkommenden Veränderungen sind nur die beiden folgenden zu merken, deren Ausführung ist:



und



Alles Uebrige wird, trotz der in der zweiten Hälfte veränderten Tonart der Schüler von selbst finden. — Bei den letzten 6 Takten, welche Aehnlichkeit mit den ersten 5 Takten des zweiten Theils haben, beginnt jede der drei Tongruppen mit dem zweiten Finger und sind auch hier die Sforzando's wohl zu beachten, sowie hinsichtlich der Betonung die kurzen Noten, welchen Pausen nachfolgen. Es liegt in der Natur dieser letzten sechs Takte, daß das Tempo, wenn auch nicht gerade langsamer, so doch breiter und gedehnter genommen werden muß.

Der zweite Satz dieser Sonate trägt die Ueberschrift Andante cantabile; die Tempobewegung soll also eine ziemlich langsame und der Vortrag ein gesangreicher (cantabile) sein. Wie die Vorzeichnung und der Dreiklang F A C im ersten Takte anzeigt, ist die Tonart dieses Satzes F dur. — Zur richtigen Takteintheilung ist es durchaus erforderlich, die Achtel zu zählen und also die vorgezeichneten drei Viertel in sechs Achtel zu verwandeln. Wie die darunter gesetzten Taktzahlen angeben, beginnt man also mit vier, fünf, sechs und ist der in kleinen Noten angegebene Doppelschlag im ersten Takte hinsichtlich der Eintheilung zu spielen, als wenn in großen Noten da stände:

Erfahrungsmäßig macht dieser Doppelschlag hinsichtlich der Eintheilung den Schülern viel Schwierigkeit. — Man spiele daher zuerst diese Stelle ohne den Doppelschlag und zähle:

dann in Verbindung mit der wiederkehrenden Hauptnote des Doppelschlags:

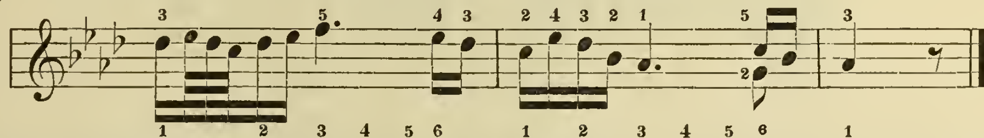
und hierauf mit dem ganzen Doppelschlag, indem man die hier mit kleinen Noten bezeichnete Triole kurz vor zwei mit der größten Schnelligkeit und Abrundung spielt und auf zwei in gleichmäßiger Eintheilung die beiden Sechszehntel C F folgen läßt:

Die folgenden Takte des ersten Theils werden durch die darüber gesetzten Fingersatz- und darunter gesetzten Taktzahlen bei entsprechender Aufmerksamkeit ihre richtige Ausführung erhalten. Ebenso die 4 ersten Takte des zweiten Theils, wobei die Vorschlagsnoten als lange Vorschläge zu betrachten sind:

u. s. w.

und die 6 letzten Takte, welche mit dem in großen Noten ausgeschriebenen Triller auf Es beginnen:

Der folgende dritte Theil hat als Vorzeichnung 4 ♭; die Tonart würde mithin As dur sein, wenn nicht im ersten Takte schon uns der Dreiklang F As C ankündigte, daß hier die mit As dur verwandte Moll-Tonart (F moll) im Gegensatze zu dem F dur der beiden vorhergehenden Theile auftritt. — Von diesem dritten Theile ist nur zu erwähnen, daß der Takt mit dem Doppelschlage in ähnlicher Weise auszuführen ist, wie jener auf C im ersten Theile, nämlich als wenn da stände:



Wie man an dem Dreiklang As C E erkennen wird, schließt dieser dritte Theil in der Tonart As dur; es hat demnach im Laufe dieses dritten Theils ein Uebergang (eine Modulation) von F moll nach As dur Statt gefunden und in letzterer Tonart beginnt auch der nachfolgende vierte Theil, kehrt aber gegen Ende dieses vierten Theils wiederum nach dem frühern F moll zurück.

Hinsichtlich des Fingersatzes ist hiervon zu merken:



und der Takt mit dem langen Vorschlage:



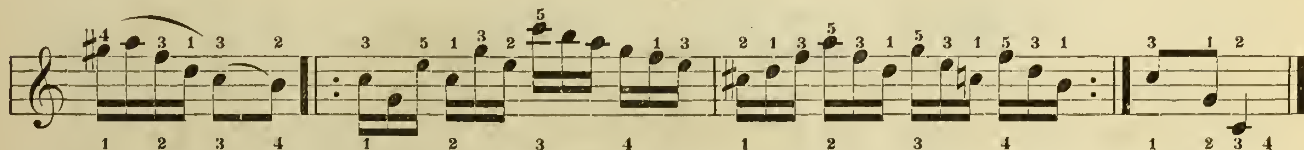
Das Folgende ist die Wiederkehr der beiden ersten F-moll-Takte und durch die Veränderung des dritten Taktes die Wiederkehr der beiden ersten Theile in F dur. — Im Allgemeinen ist über den Vortrag dieses melodiösen zweiten Satzes der Sonate noch zu bemerken, daß man stets die Noten, welche die Melodie bilden, im Auge halten und dieselben vor den übrigen Noten hervorzuheben suchen muß.

Wir gelangen nun zum dritten Satze, dessen Tonart wiederum C dur ist und dessen Form, ähnlich wie beim dritten Satze unserer 1. Sonate von Mozart die Rondoform ist. Das Hauptthema, welches hier nicht so oft wiederkehrt wie bei jener frühern Sonate, sondern weit mehr mit Nebenthemas verbunden ist, geht bis zum 20. Takte. Von diesen 20 Takten sind zuerst vorzunehmen mit folgendem Fingersatze und indem die Achtel dazu gezählt werden:





Von den folgenden 4 Takten ist die Parthie der linken Hand in *möglichst gebundener* Weise allein zu üben und hierbei Folgendes zu beachten: Erstens muß auf die zweite Note der 4 Sechszehntel C E G C und G H D G stets der *vierte* Finger und nicht der dritte gesetzt werden; zweitens ist der Daumen auf C, E und G festzuhalten bis mit dem 5. Finger das folgende E, G und C angeschlagen ist, und drittens ist diese Uebung Anfangs ganz langsam zu spielen, auch muß die größte Deutlichkeit und Gleichmäßigkeit im Anschlage hierbei erzielt werden. Nach diesen 4 Takten nehme man die beiden folgenden hinzu, indem man mit dem 2. Finger auf A *übersetzt* und nun *der Reihe nach* die folgenden Finger verwendet. Hierauf übe man mit der rechten Hand in streng gebundener Spielart die eingeklammerte Triolenpassage:



wobei als Vorübung vorzunehmen ist:



und zwar so, daß das erste E mit dem 5. Finger nicht eher losgelassen wird, bis das folgende C mit dem Daumen angeschlagen ist, und ferner, daß das hier gleichzeitig als Achtelnote bezeichnete C nicht eher losgelassen wird, bis die ganze Triolenfigur angeschlagen worden ist.

Mit dem folgenden Takte beginnt eine neue Melodie, welche sich bald in Legato- bald in Staccato-Noten bewegt, und mit ihren beiden Doppelschlägen auszuführen ist, als wenn da stände:

l. H.

Erfahrungsmäßig bereiten diese beiden Doppelschläge Schwierigkeit, weil der Schüler stets Neigung hat, vor den beiden Hauptnoten G und A mit dem vierten Finger noch F und G anzuschlagen, weshalb dieselben dem entsprechend besonders zu üben sind. Je mehr bei der Ausführung dieser beiden Doppelschläge die Finger gekrümmt werden, desto leichter wird jener Fehler vermieden werden. — Mit dem folgenden 9 Takte verändern sich die bisherigen einfachen Sechszehntel wiederum in Sechszehnteltriolen:



jedoch dauert diese Triolenbewegung nur drei Takte lang, denn mit dem nächsten Takte kehrt die frühere Bewegung in einfachen Sechszehnteln wieder zurück, weshalb hier die größte Aufmerksamkeit auf gleichmäßiges Zählen verwendet werden muß. — Von Folgendem ist die Stelle mit den Trillern einer besondern Uebung zu unterwerfen und ist die Ausführung derselben, als wenn da stände:



Hierauf folgt wiederum eine Bewegung in Sechszehnteltriolen, von welchen die beiden ersten Takte Stoff zu einer besondern Uebung bieten:



und gleichfalls die beiden letzten in Verbindung mit den beiden folgenden Takten, wo abermals die Triolenbewegung abbricht und unmittelbar darauf einfache Sechszehntel auftreten:



Bei dieser Uebung ist also darauf zu sehen, daß jedes gezählte Achtel in den beiden ersten Takten mit den Triolen genau dieselbe Zeit ausfüllt, wie in den beiden letzten Takten, wo keine Triolenbewegung mehr vorhanden ist. — Außerdem muß das Beisetzen mit dem Daumen im ersten Takte und das Uebersetzen mit dem 4. und 3. Finger im zweiten Takte ausgeführt werden, ohne daß hierbei der 5. Finger im ersten oder der Daumen im zweiten Takte eher losgelassen wird, als bis das Beisetzen und Uebersetzen erfolgt ist. — Den nachfolgenden Triller mit dem 2. und 3.

Finger auf A denke man sich in 64stel ausgeschrieben, so daß also auf die drei ersten Sechszehntel 4 derselben kommen und auf das letzte der Nachschlag, welcher aus zwei 32steln besteht und also um die Hälfte langsamer ist.

Wir gelangen nun zum zweiten Theile dieses Satzes, dessen erste 8 Takte hinsichtlich des Vortrages mit Sorgfalt vorzunehmen sind.





Hiervon übe man zuerst den 3. und 4. Takt und denke daran, daß von den zwei gebundenen Noten die erstere stets stärker zu betonen ist als die zweite, und daß die zweite sofort loszulassen ist, damit die nachfolgende Pause ihre Würdigung erhalte. Hiernach wird es leicht sein, die übrigen Takte in ähnlicher Weise zur richtigen Ausführung zu bringen, wenn vorher die beiden Triller geübt worden sind. Was aber hier in diesen 8 Takten hinsichtlich des Vortrages zu beachten war, muß in derselben Weise in den folgenden 18 Takten beachtet werden, denn fast in jedem dieser 18 Takte finden wir solche Notenpaare, welche durch nachfolgende Pausen von einander getrennt sind.

Mit dem folgenden Takte kehrt das Hauptthema des Rondos wieder, und ist daher nur über diejenigen Stellen Einiges zu sagen, welche Abweichungen von dem Frühern enthalten. Zu diesen gehört namentlich die Stelle, wo die Triolenbewegung in anderer Tonlage wiederkehrt und folgender Fingersatz anzuwenden ist:



Ferner die Stelle:



sowie:

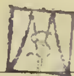


u. s. w.

Es ist nun von den 6 letzten Takten dieses Satzes noch der erste und zweite zu üben, wo die rechte Hand Sechszehnteltriolen zu spielen hat, während die linke Hand ihre Begleitungsfigur in einfachen Sechszehnteln fortsetzt. — Es kommen also hier drei Noten der rechten Hand auf zwei Noten der linken und sind diese Anfangs so zu spielen, daß die erste Note jeder Triole mit der ersten Note der Begleitungsfigur zusammentrifft und die zwei folgenden Noten der Triole auf die zweite Note der Begleitungsfigur kommen. Nachher suche der Schüler das hierdurch entstandene Ungleichmäßige im Spielen der beiden Triolenfiguren auszugleichen, und die Triolen unabhängig von der Begleitungsfigur vorzutragen.

Denn, wenn diese Stelle mit mathematischer Genauigkeit ausgeführt werden soll, so muß genau in der Hälfte zwischen A und G, E und D, G und Gis, sowie B und H das F der Begleitungsfigur der linken Hand kommen.

Beim Schlusse dieses Satzes möge nun nochmals darauf hingewiesen werden, daß bei den Stellen, wo von den einfachen Sechszehnteln ein Uebergang in die Sechszehnteltriolen (oder umgekehrt) Statt findet, mit der größten Bestimmtheit und Gleichmäßigkeit die Achtel dazu gezählt werden müssen, denn erfahrungsmäßig verursacht dieser so oft wiederkehrende Wechsel in der Bewegung dem Schüler die meiste Schwierigkeit und werden die den Sechszehnteltriolen nachfolgenden einfachen Sechszehntel in der Regel zu schnell genommen.



№ 4. Rondo in C dur von Beethoven. Op. 51.

Moderato e grazioso.

p *dolce.*

Bei den beiden vorhergehenden Sonaten von Mozart haben wir gesehen, daß der letzte Satz in Form eines Rondo's geschrieben war. In dem Tonstücke, mit welchem wir uns jetzt beschäftigen werden, begegnen wir einem Rondo, welches nicht als Theil einer Sonate, sondern als ein für sich allein bestehendes Musikstück in Rondoform zu betrachten ist. Daß aus diesem Grunde dem Haupt-Thema des Rondo's, welches in den ersten acht Takten enthalten ist, eine weit größere Ausarbeitung und Verknüpfung mit Nebengedanken (Episoden) zu Theil geworden, als es in jenen beiden Sonaten der Fall war, werden wir im Laufe der nähern Besprechung desselben sehen.

Die Tempobewegung soll eine *mäßige* (moderato) sein, also weder schnell noch langsam, und vom Vortrage (grazio'so) wird *Anmuth* und *Lieblichkeit* verlangt. — Das Richtige zu treffen, wird nicht schwer werden, sobald der Schüler nach Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten das eigentliche Studium dieses Tonstücks beendigt hat. — In dieser Beziehung sind nun vor Allem die verschiedenartigen Verzierungen mit der größten Sorgfalt vorzunehmen, welche meistens mit dem Zeichen ~ angedeutet sind, und nicht stets auf dieselbe Weise ausgeführt werden.

Die erste durch ~ angedeutete Verzierung im 1. und 5. Takte und später an d n ähnlichen Stellen wird als *Mordent* ausgeführt, wie durch die drei kleinen Noten, welche mit der größten Schnelligkeit und Abrundung unmittelbar vor C zu spielen sind, angegeben ist; die zweite Verzierung im 7. Takte jedoch als Doppelschlag, wie durch die vier großen Noten hier angezeigt ist:



und zwar so, daß dieselben genau die Zeit ausfüllen, welche das E der linken Hand gebraucht, und ohne daß vor der folgenden Hauptnote E mit dem 4. Finger noch D angeschlagen wird, welches Letztere gerade am meisten Uebung erfordert. Deun wie der Schüler finden wird, haben die Finger stets Neigung zwischen dem letzten C des Doppelschlags und dem folgenden E der Melodie noch D mit anzuschlagen, zumal wenn nicht eine durchaus gekrümmte Haltung der Finger bei dieser Stelle beobachtet wird.

Nachdem nun diese beiden Verzierungen im Einzelnen geübt worden sind, können die ersten 8 Takte im Zusammenhange vorgenommen werden und zwar in streng gebundener Spielart. — Dann spiele man die folgenden 4 Takte mit der linken Hand allein und sorge dafür, daß man die halben Noten durch Festhalten des betreffenden Fingers

deutlich nachklingen hört, während die Achtelnoten dazu gespielt werden. Beim Zusammenspiel unterscheide man nachher genau, was als staccato und was als legato bezeichnet ist.



Die folgenden Sechszehntel sind staccato zu spielen, jede durchaus mit leisem Anschlage und ist es sogar gestattet im Tempo etwas zurückzuhalten, bis mit dem Hinzutreten der linken Hand sich im festen Tempo die zweite Hälfte des Themas hieran anschließt.

Bisher war die Takteintheilung leicht und genügte es, die Viertel zu zählen. Vom folgenden Takte an wird es sehr anzuempfehlen sein, die Achtel zu zählen, weil hierdurch die Sechszehntelfiguren der linken Hand mit größerer Bestimmtheit zum Vortrag gelangen werden. Diese 4 Takte sind daher so zu üben, wie es hier bei den beiden ersten angegeben und der Doppelschlag an H im 4. Takte in ähnlicher Weise (nur daß hier wie durch ♯ angezeigt ist, nicht F sondern Fis gespielt wird) auszuführen, wie solcher bei C in großen Noten ausgeschrieben ist, nämlich als Quintole, d. h. als eine Gruppe von 5 Tönen, welche genau dieselbe Zeit ausfüllen, welche hier der Achtelnote C zugewiesen ist.

Die folgenden 4 Takte erfordern wiederum eine besondere Uebung und sind die mit demselben Zeichen ∾ angedeuteten Verzierungen so auszuführen wie sie hier mit großen Noten ausgeschrieben sind:

Einzeln ist hiervon zuerst der zweite Takt und dann der dritte lange hintereinander zu spielen und erst zuletzt mit Zuziehung des ersten und letzten Taktes das Ganze.

Die nächsten 5 Takte sind leicht und ist nur darauf zu achten, daß im 1., 3. und 5. Takte die linke Hand ihre drei Terzengänge durch stärkern Anschlag hervortreten läßt. —

Nach diesem folgen wiederum 4 Takte, welche einzeln vorzunehmen sind:



und zwar so, daß zuerst der 4. Takt so lange für sich allein geübt wird, bis nachher der 3., dann der 2. und schließlich der 1. hinzutreten kann. Beim Einüben sind jedoch diese Sechszehntel sämmtlich mit kräftigem Anschlage zu spielen und nachher, wenn die ganze Stelle den Fingern geläufig geworden ist, beachte man die angegebenen Vortragszeichen. — Die folgenden 9 Takte bis zur Wiederkehr des Themas sind leicht und bei letzterm finden wir einige Veränderungen, nämlich in dem Zeichen ~ vor den 4 staccato Noten, (welches hier ebenfalls als **Mordent** anzusehen ist) dann in dem Triller an F und in den Sextolen des folgenden Taktes und ist die Ausführung dieser drei Takte:



wovon natürlich jedes Einzelne zu üben ist.

Nach diesem folgt gleich ein Mittelsatz in Cmoll, denn aus dem Dreiklang C Es G wird der Schüler schon erkennen, daß durch die 3 vorgezeichneten ♭ nicht die Durtonart Es sondern entsprechend dem frühren Cdur, jetzt die Tonart Cmoll angekündigt wird. Von hier an sind mit der größten Aufmerksamkeit nach Anleitung der beigefügten Taktzahlen die Achtel zu zählen und ist aus den beiden eingeklammerten Stellen mit den Sechszehnteltriolen eine besondere Uebung zu machen.

Hiebei ist jedoch darauf zu achten, daß jene zwölf in schneller Bewegung aufeinanderfolgenden Sechszehnteltriolen mit der größten Deutlichkeit und Gleichmäßigkeit gespielt werden, denn man darf weder dem Spiele anhören, daß diese 12 Noten von zwei Händen ausgeführt werden, noch daß hierbei jede Hand genöthigt ist, zweimal ihre Lage zu verändern. Wenn also diese beiden Stellen in richtiger Weise zum Vortrage gelangen soll, so muß beim fortwährenden Spielen jeder einzelnen Stelle selbst fürs Auge eine Gleichmäßigkeit in der Bewegung der Hände sichtbar werden. Ist dieses Alles mit der richtigen Betonung, welche nur durch fortwährendes Zählen zu erzielen ist, geübt worden, so spiele man alles im Zusammenhange und beachte die jedesmal auf sechs kommenden *sf.* (Die stärkere Betonung des Accords.)

Außerdem sind hierbei noch die gewöhnlichen Sechszehntel von den Sechszehnteltriolen zu unterscheiden, und die Bindungen bei dem folgenden Takte zu je zwei zusammengruppirten Sechszehntel in der rechten Weise auszuführen, welches Letztere übrigens durch den vorgeschriebenen Fingersatz sich von selbst ergibt. In derselben Weise ist der folgende 3. Takt mit den Sechszehnteltriolen vorzunehmen und in Verbindung mit dem Abschluß in Esdur der 4.

Hierauf folgt mit einer einfachen Begleitungsfigur von Sechszehnteln, welche sich einige Takte lang in ruhiger Weise in Esdur bewegt, dann aber mit allmähliger Steigerung wieder zu dem bewegtern Cmoll Thema zurückgeführt wird und sind hiervon namentlich die beiden letzten Takte vorzunehmen:

in welchen der Uebergang in die Triolenbewegung die größte Aufmerksamkeit im Zählen erfordert. Dasselbe gilt von den nachfolgenden Takten, wo wieder einfache Sechszehntel wiederkehren, und die dazwischen liegenden Pausen wohl zu beachten sind. Da wo in Achteltriolen staccato die chromatische Tonleiter mit C beginnt, sind natürlich wieder die Viertel zu zählen und ist in der ruhigsten Weise (calando) immer die erste der drei gebundenen Achteltriolen in den beiden folgenden Takten zu betonen.

Durch die beiden Sechszehntelgruppen, von welchen die zweite eine Quintole bildet, wird wiederum zum Thema des Rondos übergeleitet, welches aber hier nicht in Cdur, sondern in Asdur auftritt.

---

*) In der Ausgabe von André befindet sich zwischen C und Es dieser Quintole noch ein ~, was aber als falsch zu durchstreichen ist.

Mit dem 4. Takte nimmt dieselbe Melodie zu derselben Begleitungsfigur eine Triolenbewegung an:

L. H.

L. H. u. s. w.

Was wir bei der vorhergehenden Sonate (S. 61) bei Sechszehntelnoten hatten, haben wir also hier bei Achtelnoten, und wird daher jetzt mit größerer mathematischen Genauigkeit ausgeführt werden, denn wie man schon aus der Aufzeichnung dieser Triolentakte ersehen wird, muß das Es der linken Hand genau in der Hälfte zwischen der 2. und 3. Triolennote der rechten Hand kommen. —

Vom Folgenden ist zu üben:



Dann ferner von der aufwärtssteigenden chromatischen Tonleiter zuerst die Stelle:



wobei die Sextolen in Sechszehnteln nicht als zwei nacheinanderfolgende Sechszehnteltriolen, sondern als Achteltriolen, von denen jede einzelne Triolennote in zwei Sechszehntel getheilt ist, behandelt werden müssen, denn die unmittelbar darauf folgende chromatische Tonleiter in abwärtssteigender Reihenfolge, bewegt sich ebenfalls in Achteltriolen. Um dies anschaulicher zu machen, sind in dem aufgezeichneten Beispiele die Sextolen gleichzeitig als Achteltriolen hingestellt. Die richtige Eintheilung und Betonung wird also mit der größten Leichtigkeit erzielt werden, wenn man beim Einüben darauf achtet, daß das, was als Achtelnoten hier bezeichnet ist, in gleichmäßiger Bewegung aufeinander folgt.

Ist diese Stelle hinlänglich geübt, so nehme man die vorhergehenden Sextolennoten hinzu, und erst, zum Schlusse die ganze Reihe, welche mit dem G der linken Hand beginnt. Daß hierbei genau derselbe Fingersatz anzuwenden ist, wie er hier im Beispiele für die obere Octave angegeben ist, versteht sich von selbst. Außerdem ist aber noch bei dieser chromatischen Tonleiter darauf zu achten, daß die einzelnen Finger (namentlich die, welche die Obertasten anschlagen) in möglichst gekrümmter Haltung ihre Tasten niederdrücken, und daß die Hand in gerader Linie ihre Bewegung ausführt. Erst dann wird dieser chromatische Lauf in der rechten Weise gespielt werden, wenn hierbei ein auf die Hand gelegtes Geldstück nicht herunterfällt. — Bei der hierauf folgenden chromatischen Tonleiter in abwärtssteigender Reihenfolge (und zwar staccato) ist genau derselbe Fingersatz anzuwenden, nämlich:

Hierauf kehrt in C dur das Hauptthema wieder und zwar mit mehrern Veränderungen. Von diesen erfordert der Takt, dessen erste Hälfte sich in Achteltriolen und die zweite Hälfte in Sechszehnteln (staccato) bewegt, die größte Aufmerksamkeit, weil man sehr leicht die Sechszehntel zu schnell nehmen kann. Die Begleitungsfigur der linken Hand, welche aus gleichmäßigen Achteln besteht, muß daher für die ungleichmäßigen Noten der rechten Hand als Richtschnur genommen werden. Eine andere Veränderung, welche Uebung erfordert, ist:

Vom Folgenden ist die ritardando-Stelle wohl zu beachten, bei welcher die linke Hand ihren Accord als Fermate ausklingen läßt, während die rechte in durchaus ruhiger und zögernder Weise ihre 4 Achtelnoten spielt, von welchen die vierte ebenfalls als Fermate ausklingen soll. — Bei „a tempo" beginnt dann natürlich wieder die frühere Bewegung, jedoch mit der größten Ruhe. — Eine Hauptübung ist nun noch vorzunehmen mit den gebrochenen Accorden in Sechszehnteln. Um dieselben mit der größten Gleichmäßigkeit zur Ausführung zu bringen, verfahre man in folgender Weise: Zuerst spiele man lange hintereinander den ersten Accord, welcher aus den Tonen Des, F, As besteht, und suche die größte Deutlichkeit im Anschlage zu erreichen. Das Gehör des Spielers muß hier selbst im höchsten Grade thätig sein, um zu beurtheilen, ob die acht aufeinanderfolgenden Töne mit Klarheit und Bestimmtheit hervortreten und ob man den fortwährenden Wechsel zwischen linker und rechter Hand dem Spiele anhört, was natürlich nicht sein darf. In derselben Weise ist dann jeder der eilf folgenden Accorde vorzunehmen.

Um nun das Ganze im Zusammenhange spielen zu lernen, was bei dem fortwährenden Harmoniewechsel seine große Schwierigkeit hat, verfahre man in folgender Weise: Jeden einzelnen Accord spiele man viermal hintereinander, fasse aber, so bald er das erste Mal gespielt ist, sofort den folgenden Accord ins Auge, damit dieser ohne Unterbrechung eintreten kann, sobald nach dem viermaligen Spielen seine Reihe an ihn kommt. — Dann spiele man jeden Accord zweimal hintereinander und suche in derselben Weise nach dem zweiten Male sofort auf den folgenden überzugehen. Ist dies erreicht, so wird man bei entsprechender Aufmerksamkeit auch im Stande sein, jene zwölf Accorde, welche aus 96 gleichmäßig aufeinander folgenden Tönen bestehen, in der vorgeschriebenen harfenmäßigen Weise zu spielen.

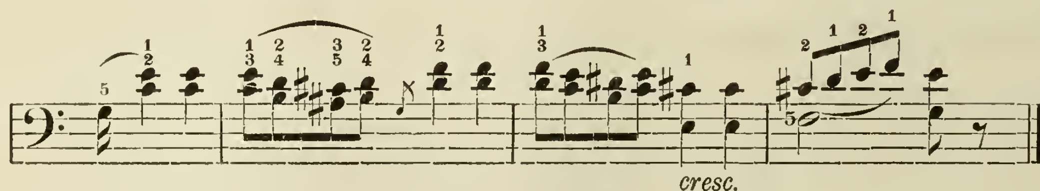
Mit dem Eintritt des folgenden festen Accordes (im Gegensatz zu den früheren gebrochenen) muß, vorbereitet durch das vorhergehende crescendo, die größte Kraft im Anschlage entwickelt werden, aber sofort sich wieder in piano verwandeln, bis im 3. Takte bei den Triolen der linken Hand, welche breit und in hervortretender Weise zu spielen sind, wieder größere Klangfülle hervorgebracht werden muß.

Vom Folgenden übe man zuerst die Begleitungsfigur, bei welcher auf F stets der 4. und auf E stets der 5. Finger zu setzen ist. Die hierzu gehörige Melodie der rechten Hand bewegt sich abwechselnd bald unter der linken Hand im Baß, bald über derselben im Discant, und ist hievon namentlich die letzte Stelle mit größter Aufmerksamkeit vorzunehmen:

sf sf sf sf

u. s. w.

Den Schluß des chromatischen Laufes bilden die mit der Zahl 9 überschriebenen 32stel, welche, um die entsprechende Schnelligkeit zu erzielen, für sich allein in Verbindung mit den drei folgenden Achtelnoten vorgenommen werden müssen, wobei also für die 9 Noten auf die Taktzahl *eins* nicht mehr Zeit verwendet werden darf, als für die zwei folgenden Achtel auf *zwei*. Alles Folgende ist nun in zögernder Weise und mit klangreichem und ausdrucksvollem Anschlage zum Vortrage zu bringen: namentlich gilt dies von der folgenden Stelle, wo die linke Hand in gebundenen Terzen das Hauptthema wieder bringt:



und dann das Ganze bei cresc. in dem melodischen Gange *beider* Hände zu den kurzen, aber sehr fest und bestimmt auftretenden Akkorden schreitet, die den Schluß unseres Rondo's bilden.



No. 5. Sonate in B dur von Clementi.

Allegro con brio.

p *cresc.* *f.*

Nachdem wir aus dem reichen Schatze der klassischen Klaviercompositionen unsrer drei großen Tonmeister Haydn, Mozart und Beethoven einige derjenigen, welche in technischer Beziehung am besten zu unserm jetzigen Standpunkte passen, vorgenommen haben, schreiten wir nun zu einem Tonstücke desjenigen Meisters, der zwar nicht wegen seiner Tonschöpfungen im Allgemeinen mit jenen drei Kunstheroen in eine Linie zu stellen ist, wohl aber als der Vierte neben jenen genannt werden kann, wenn von Klaviermusik allein die Rede ist. Denn Clementi*) hat auf keinem andern Ge-

*) Muzio Clementi wurde 1752 zu Rom geboren. In seinem 6. Jahre erhielt er den ersten Musikunterricht, und machte solche erstaunliche Fortschritte, daß ihm in seinem 9. Jahre bereits eine Organistenstelle in seiner Vaterstadt übertragen werden konnte. Drei Jahre später zog er die Aufmerksamkeit eines Engländers auf sich, der ihn mit nach England nahm und dort für seine weitere künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung sorgte.

biete der verschiedenen Kunstgattungen Großes geleistet, als auf dem der reinen Klaviermusik. Hier aber muß ihm unbedingt das Verdienst zugesprochen werden, durch seine zahlreichen im reinsten Style geschriebenen Klavierwerke den Grund zu unsrer jetzigen Klaviervirtuosität gelegt zu haben.

Wenden wir uns nun nach dieser kurzen Einleitung zum eigentlichen Studium der oben bezeichneten B dur Sonate von Clementi, so ist unsre erste Aufgabe, im schönsten crescendo die angeführten 4 ersten Takte zur Ausführung zu bringen, ohne daß durch das crescendo gleichzeitig eine Tempo=Beschleunigung entsteht, wozu die Sechszehntelfiguren sehr leicht Veranlassung geben können.

Von der folgenden hier aufgezeichneten Stelle sind zuerst die beiden eingeklammerten Takte vorzunehmen, wobei die größte Gleichmäßigkeit bei der crescendo aufwärtssteigenden Tonleiterpassage erzielt werden muß.



Später wurde er als Director des Orchesters am königlichen Theater zu London angestellt, machte dann mehrere Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland (wo er 1781 in Wien mit Mozart und Haydn persönlich bekannt wurde,) und gründete 1800 in London eine Musikalienhandlung und Pianofort-fabrik. Auf seinem Landgute Evesham in der Grafschaft Worcester starb er den 9. März 1832. Von seinen zahlreichen Compositionen werden die Klavier=Sonaten und das Etüdenwerk „Gradus ad Parnassum“ einen unvergänglichen Werth behalten.



Erfahrungsmäßig werden die 4 letzten Sechszehntel dieses Taktes sehr leicht zu schnell gespielt, weil zum Anschlagen der nachfolgenden halben Note die Hand herunterspringen muß. Diese mit der größten Ruhe zu spielenden 4 Sechszehntel in Verbindung mit dem unmittelbar darauf folgenden G in tieferer Tonlage können daher allein schon zum Gegenstande einer besondern Uebung gemacht werden. — Sollte der nachfolgende Triller eine besondere Uebung verlangen, so nehme man zuerst denjenigen Theil desselben vor, der auf das letzte Taktviertel kommt, nämlich die Quintole, welche auf das C der linken Hand, und der Nachschlag (zwei einfache Sechszehntel), welcher auf das B der linken Hand kommt. — Hierauf spiele man die beiden eingeklammerten Takte in Verbindung mit den beiden vorhergehenden, welche letztere hinsichtlich des Fingersatzes gleichzeitig maßgebend für die vorhergehenden hier nicht aufgezeichneten Takte sind.

Wir gelangen nun zu einer längern Sechszehntelpassage die mit der größten Sorgfalt den Fingern geläufig gemacht werden muß. Um Letzteres schnell und sicher zu erreichen, theilen wir dieselbe in drei Theile:





Hiervon nehme man zuerst den dritten Theil, also die beiden letzten Takte vor, dann dieselben mit dem vorhergehenden Takte, welcher nöthigen Falls vorher auch besonders für sich zu üben ist, und zuletzt die ganze Passage. Daß hierbei vor Allem der Fingersatz studirt werden muß, wird der Schüler von selbst finden.

Tritt hernach die linke Hand mit ihren Accorden hinzu, so ist daran zu denken, daß dieselben bald als kurze mit dazwischenliegenden Pausen, bezeichnet sind, bald jedoch als gehaltene, die gleichzeitig durch stärkern Anschlag (sf) hervorgehoben werden müssen, dabei jedoch einen kurzen Accord wieder zur Folge haben, bei welchem gleichzeitig ein Ton aus dem sf. Accorde (nämlich C) festgehalten und also nicht mehr aufs Neue angeschlagen wird.

Vom Folgenden ist nun zu üben: (Siehe Pag. 81).
wobei erstens auf das richtige Einsetzen bei den Tonleiterläufen in beiden Händen zu achten und zweitens der Triller mit dem gehaltenen D sorgfältig zu üben ist.

Mit den nachfolgenden beiden C dur Accorden schließt nun die erste Hälfte dieses Satzes und der Schüler kann bis dahin das Ganze im Zusammenhange vornehmen.

Schreiten wir nun weiter zur zweiten Hälfte, so hat die rechte Hand (3ter Finger auf F) mit zartem Anschlage (dolce) und mit der größten Ruhe die Melodie der ersten vier Takte vorzutragen und die linke Hand in ihrer höchst einfachen Begleitungsfigur das Festhalten der ersten Note in jedem Takte zu berücksichtigen. Die nachfolgende mit cresc. bezeichnete Tonleiterpassage in F dur, bei welcher mit dem 4. Finger auf B übergesetzt wird, kann nur dann eine taktfeste Ausführung erhalten,

ff

fz

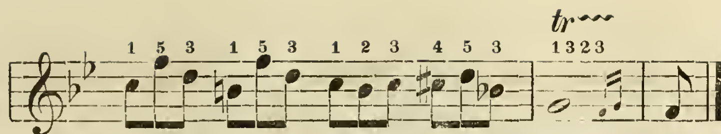
u. s. w.

wenn der Schüler im Stande ist, dabei zu zählen. Ferner ist bei den drei mit forte bezeichneten Takten wohl darauf zu achten, daß die letzten 4 Sechszehntel durch zu schnelles Spielen nicht überstürzt werden, wozu das Herunterspringen zu der folgenden Achtelnote nur zu leicht Veranlassung geben kann. Hinsichtlich des Fingersatzes ist bei der linken Hand zu merken:



und bei den staccato-Noten der rechten Hand in den beiden nachfolgenden Takten, daß auf C stets der 3te und also auf A der 2. und auf F der 1ste Finger kommen muß. Um nun die folgenden, mit fortissimo bezeichneten drei Takte in der rechten Weise vortragen zu lernen, spiele man jede einzelne der aus 4 Sechszehnteln bestehenden Notengruppen nicht einmal, sondern zuerst viermal und dann zweimal hintereinander und sehe darauf, daß beim Weitergehen zur folgenden Notengruppe keine Unterbrechung entstehe. Die Schwierigkeit dieser ganzen Passage besteht eben darin, daß nicht nur die einzelnen Sechszehntel jeder einzelnen Notengruppe in abgerundeter Weise zum Erklingen gebracht werden müssen, sondern daß auch jede Notengruppe sich an die folgende eng anschließen muß, denn die ganze Passage besteht aus 44 gleichmäßig auf einanderfolgenden Sechszehnteln, welche an keiner Stelle unterbrochen werden dürfen.

Hinsichtlich des Fingersatzes ist zu merken, daß stets der 1. Finger (also auch bei der 4. Notengruppe) beginnt, und bei der 1sten 3. und 4. Notengruppe nicht der dritte sondern der vierte Finger genommen werden muß. — Große Aufmerksamkeit erfordern die folgenden Takte mit den Achteltriolen, welche man sehr leicht zu schnell nehmen kann. Ferner ist noch der Fingersatz zu merken von:



wo also bei dem in 32stel auszuführenden Triller sofort ein Fingerwechsel vorzunehmen ist. Bei den 4 letzten Takten dieses ersten Theiles unterscheide man genau die als legato bezeichneten Melodienoten, von denen welche als staccato bezeichnet sind. Wir befinden uns jetzt in der um eine Quinte höher gelegenen Tonart F dur, und werden erst im Verlaufe des nun folgenden zweiten Theils nach dem ursprünglichen B dur wieder zurückgeleitet werden. Wie der Schüler sehen wird, erhalten wir hier ein größeres Bild einer sogenannten „Durchführung" indem die drei ersten Takte zwar das Hauptthema (wenn auch in anderer Tonlage) wieder bringen, dann aber in den folgenden 16 Takten aus der einen Sechszehntelfigur des Hauptthemas eine neue hergeleitet wird, die sich ununterbrochen in den verschiedensten Tonlagen fortbewegt, die Tonarten C moll, F moll, und B moll im flüchtigen Laufe berührt und sich dann in eine Triolenbewegung verwandelt, mit welcher die „Durchführung" auf dem Dreiklang von F dur ihren Abschluß findet. — Um nun diese glanzvolle „Durchführung" ebenso glanzvoll spielen zu lernen, sind folgende Uebungen im Einzelnen vorzunehmen:

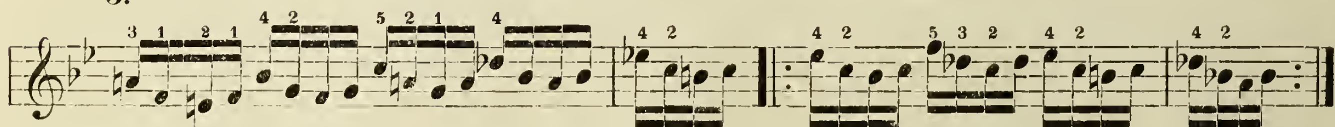
1.



2.



3.



4.



Von diesen sind die drei ersten mit der rechten Hand allein, die letzte jedoch auch mit beiden Händen zusammen einzuüben, weil das mit sfz. bezeichnete F mit verstärkter Kraft angeschlagen und festgehalten werden muß, bis das kurze und schwach zubetonende Es leise niedergedrückt worden ist, und weil ferner in ähnlicher Weise die linke Hand ihr Ges mit kraftvollem Anschlage zu bringen und solches festzuhalten hat, bis auf vier das kurze und ebenfalls schwach zu betonende F erklungen ist. Genau dasselbe ist im folgenden Takte zu beachten. — Bei den nachfolgenden Triolen ist folgender Fingersatz anzuwenden:



Mit der Fermate auf dem tiefen F hat nun die Durchführung ihr Ende erreicht und es tritt wieder das Hauptthema des ersten Theils auf, welchem alle Nebenthemas (wenn auch in anderer Tonlage sowie mit einzelnen Veränderungen und Verlängerungen) in derselben Weise wie früher folgen. Es gehört daher nur einige Ueberlegung dazu, um das, was nun in anderer Tonlage wiederkehrt, in der rechten Weise einzustudiren. Vor allem sind jedoch hier die vielfachen sforzando's wohl zu beachten und die mit ff bezeichneten Octavengänge (namentlich bei der linken Hand) welche 12 Takte vor dem Schlusse auftreten, mit der größten Bestimmtheit und recht schwerfälligem Anschlage zum Vortrag zu bringen. Nach dem langen

Triller auf C (welcher mit dem 2. und 3. Finger auszuführen ist und demzufolge die übrigen Akkordnoten mit der linken Hand zu spielen sind) gelangen wir mit sehr gedehnt vorzunehmendem Nachschlage zu demjenigen Takte, mit welchem im Gegensatz zu den ungestümen Oktavengängen in ruhigster Weise und mit möglichst zartem Anschlage dasselbe melodische Sätzchen wiederkehrt, welches vorhin den Schluß des ersten Theils bildete. Im Allgemeinen ist nun noch von diesem Allegro-Satze zu erwähnen, daß die größte Aufmerksamkeit auf die Vortragsbezeichnungen zu verwenden ist, denn die Gegensätze zwischen größter Klangfülle und plötzlich eintretenden sanften Stellen sind zahlreich vorhanden, und in dieser Beziehung ist nach Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten noch ganz besonders der eigentliche Vortrag zu studiren.

Der zweite Satz dieser B dur-Sonate trägt die Ueberschrift Andant quasi Allegretto, also beinahe wie Allegretto. — Zu dieser letztern Beziehung mag wohl die mit dem 11. Takte anfangende Triolenbewegung Veranlassung gegeben haben, denn was den gesanglichen Theil dieses Satzes betrifft, so ist mehr dem Andante als dem Allegretto Rechnung zu tragen. Das Richtige wird man unbedingt treffen, wenn man in ruhiger Weise die Achtel dazu zählt. Die Tonart ist F dur, also eine von den beiden*) Dur-Tonarten, welche mit B dur am nächsten verwandt sind, weil die Verschiedenheit nur in einem Tone liegt (bei B dur Es bei F dur dagegen E).

Beim Studium selbst ist nun die erste Aufgabe, in den ersten 18 Takten die Tasten gleichsam singen zu lassen, denn was hier die rechte Hand zu spielen hat, muß mit demselben Ausdruck hervorgebracht werden, wie gesungene Worte. Hinsichtlich des Fingersatzes sind aber folgende Stellen zu merken:



*) Die andere mit B dur am nächsten verwandte Dur-Tonart ist Es dur, denn auch hier liegt die Verschiedenheit nur in einem Tone (bei B dur A, bei Es dur jedoch As).



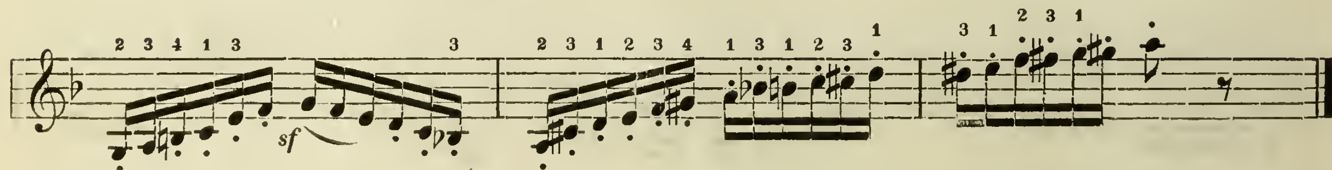
Neben größter Aufmerksamkeit auf legato und staccato wird das zweite Beispiel wegen der gebundenen Sechszehnteltriolen auf eins, zwei und drei, und der einfachen staccato-Sechszehntel auf vier besonders zu üben sein, desgleichen aber im dritten Beispiele die Stelle mit den drei Vorschlagsnoten, welche mit der größten Deutlichkeit vor der Hauptnote erklingen müssen. — Die nun folgende Stelle mit den Sechszehnteltriolen welche größtentheils staccato bezeichnet ist, erfordert eine sorgfältige Uebung sowohl hinsichtlich des Fingersatzes als auch um eben die nothwendige Leichtigkeit im staccato-Anschlage zu erzielen, was um so schwieriger ist, weil fast alles piano sein soll. Hiervon ist zuerst vorzunehmen:



Beim Hinzutritt der linken Hand ist wohl zu beachten, daß dieselbe nur *kurze* Noten in leichter Weise anzuschlagen hat, und also sofort wegspringen muß. Erst mit dem Beginn des Folgenden setzt die linke Hand und zwar forte mit einem vollen und ausgehaltenen Akkorde (tenuto) ein, und die allmählig abwärtssteigenden Sechszehnteltriolen sind legato zu spielen, was bei Beachtung des vorgeschriebenen Fingersatzes wegen der größern Handspannung nur mit einiger Anstrengung zu erzielen ist:



Vom Folgenden ist wegen des Fingersatzes noch besonders zu üben die staccato-Stelle crescendo:



und dann die legato=Stelle decrescendo:



Mit dem langen Triller auf D, der vom crescendo bis zum forte anschwellen soll, treten bei der linken Hand in breitem und schwerfälligen Anschlage gleichfalls crescendo die drei Akkorde hinzu, und führen zum C-dur=Dreiklang, welcher als Fermate ausklingen soll.

Vom Folgenden spiele man nun zuerst einigemal den Doppelschlag in Verbindung mit der ersten der (hier als Achtel) aufgezeichneten kleinen Noten:



wobei zu beachten ist, daß nach den 5 Noten des Doppelschlags das folgende D als erste Note der jetzt beginnenden Tonreihe durch stärkere Betonung hervortreten muß. Da diese Tonreihe mit ad libitum (nach eigenem Ermessen) bezeichnet ist, so kann man dieselbe sowohl schnell als auch langsam hintereinander spielen und zwar mit möglichst leichtem Anschlage, denn erst mit den folgenden großen Noten soll wiederum die eigentliche Melodie ihren Fortgang finden. Obgleich unmittelbar darauf durch rallentando wiederum eine Verzögerung in der Bewegung eintritt, so darf diese doch keinen Einfluß auf die Botonung ausüben und sind im Gegentheil die zur Fermate hinführenden staccato=Sechszehntel mit ausdrucksvollem Vortrage zu spielen.

Was nun noch folgt, ergibt sich mit Leichtigkeit aus dem Frühern und ist beim Schlusse der Sechszehnteltriolen nur noch folgende Stelle mit dem richtigen Fingersatze legato zu üben:



Wir gelangen nun zum letzten Satze, der in Rondoform geschrieben ist. In den ersten 16 Takten ist das Haupt-Thema des Rondo's enthalten, von welchem zuerst der aus 8 Takten bestehende Vordersatz zu üben ist:



Dann nehme man die folgenden Takte vor:



wobei also im ersten Takte der linken Hand das untere D sofort losgelassen wird, damit derselbe 5. Finger das folgende F anschlagen kann. Es ist aber hierbei wohl zu beachten, daß der Daumen von dem obern D nicht eher abspringen darf, als bis das folgende F angeschlagen ist. Hiernach nehme man das ganze Thema im Zusammenhange vor und suche bei lebhaftem Tempo die größte Deutlichkeit und Gleichmäßigkeit im Anschlage zu erzielen.

Vom Folgenden ist zunächst zu üben:



und dann die nach dem Takte:

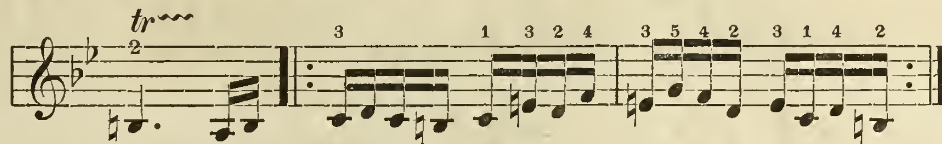


beginnende Tonleiterpassage, bei welcher stets auf B der 4. Finger kommt. An diese knüpfe man nachher die Stelle:



welche mit großer Vorsicht einzuüben ist. Denn erstens ist hier wohl zu unterscheiden, wo der 3. und wo der 4. Finger gesetzt werden soll, weil ohne diese genaue Unterscheidung man niemals Sicherheit im Treffen der richtigen Töne erzielen würde. Zweitens ist aber gleichzeitig darauf zu achten, daß die einzelnen Sechszehntel mit der größten Gleichmäßigkeit aufeinander folgen. Man suche daher fortwährend mit dem Gehör zu prüfen, ob namentlich beim schnellern Spielen ein Ton so deutlich und klar hervortritt, wie der andere. Auch ist es sehr anzuempfehlen, sämmtliche Töne, welche hier mit dem 5. Finger angeschlagen werden, etwas länger festzuhalten, weil durch dieses Festhalten die Finger am schnellsten die zu jener Gleichmäßigkeit erforderliche Geschicklichkeit erlangen. Man nehme daher diese Uebung nicht zu leicht und übe sie von einem Ende der Klaviatur bis zum andern. — Nach diesem Nebenthema kehrt in den folgenden Takten das Hauptthema wieder, welchem dann eine Octaven-Passage folgt, die mit der linken Hand bis zur größten Sicherheit geübt werden muß.

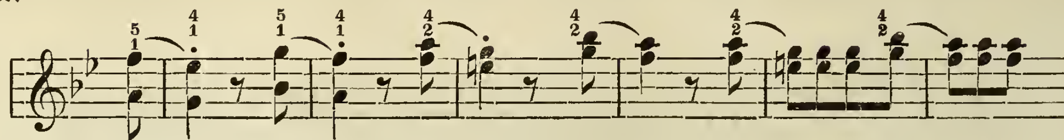
Vom Folgenden sind die beiden eingeklammerten Takte mit festem Anschlage vorzunehmen und dann in Verbindung mit dem vorangehenden Triller auf H, der in 32steln auszuführen ist mit einem auf vier kommenden Nachschlage in Sechszehnteln:



Von der folgenden Tonleiter-Passage in C-dur versteht es sich von selbst, daß sie mit der größten Bestimmtheit, Kraft und Gleichmäßigkeit des Anschlags von beiden Händen gespielt werden muß, und daß unmittelbar darauf das folgende C anzuschlagen ist, mit welchem bei der rechten Hand sofort ein Triller beginnt, der wegen der Fermate wenigstens zwei volle Takte lang in abgerundeter Weise mit dem Fingersatze 1 3 2 3 auszuführen ist. Die Auflösung desselben erfolgt durch den Nachschlag H C, von welcher letzteren Note aber wegen der nachfolgenden Taktpause sofort abgesprungen werden muß. Mit dieser plötzlich eintretenden Taktpause hat das Rauschende der vorangegangenen 18 Takte seinen Abschluß gefunden und es folgt nun eine sanft dahin fließende Melodie, welche man als Gegensatz zu den frühern leidenschaftlich erregten Stellen Cantilēne (von cantus, Gesang) nennt:

Daß diese Cantilene, welche 67 Takte umfaßt, mit der größten Aufmerksamkeit gespielt werden muß, wird man schon an den vielen Vortragsbezeichnungen erkennen, denn fast jeder einzelne Takt ist reichlich damit versehen. Vor Allem

gehört aber hierzu die größte Ruhe in der Bewegung und die genaueste Beachtung der vorkommenden Bindungen, wie zum Beispiel:



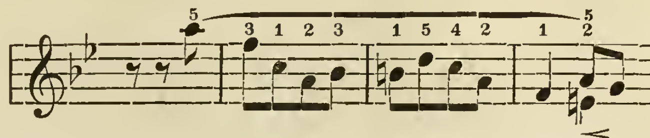
u. s. w.



Von den folgenden Takten ist noch zu merken:



wo die auf zwei kommenden Viertelnoten der 4 ersten Takte mit entsprechender Schärfe hervorzuheben sind, während die nachfolgende Achtelnote mit zartem Anschlage niedergedrückt und sofort losgelassen werden muß. Hinsichtlich des Fingersatzes beachte man:



Mit den folgenden Sechszehnteln, von welchen die Takte:



sowie:



besonders zu üben sind, verbindet sich dieser gesangreiche Mittelsatz wieder mit dem Haupt-Thema des Rondo's, und kehren dann alle frühern Nebengedanken in veränderter Gestalt und in anderer Tonlage der Reihe nach wieder. In den letzten 25 Takten begegnen wir zahlreichen Anklängen aus dem ersten Satze dieser Sonate und sind die Octavengänge der linken Hand hierbei mit stets kräftigem und bestimmtem Anschlage zur Ausführung zu bringen. Daß diese Octavengänge nur mit

dem Handgelenk gespielt werden müssen und keineswegs der Arm die ganze Bewegung mitmachen darf, versteht sich von selbst. Erfahrungsmäßig macht dies manchem Schüler große Mühe.

Von der Stelle:



an, ist aber alles in zarter Weise zum Erklingen zu bringen und erfolgt der Schluß in größter Ruhe und so leise, wie nur möglich.



No. 6. Sonate in F-dur von Mozart.

Allegro.

p *cantabile.*

In dieser Weise beginnt der erste Satz dieser sehr melodiereichen Sonate. Mit gesangvollem Vortrage (cantabile) soll die Melodie der rechten Hand erklingen und mit derselben Bestimmtheit, wie im 5. und 6. Takte bei der rechten Hand, soll im 7. und 8. Takte die linke Hand die Melodie fortsetzen.

Wegen der Bindungen ist vom Folgenden hinsichtlich des Fingersatzes zu merken:



In ähnlicher Weise sind die beiden folgenden Takte vorzunehmen, die wegen der Sechszehntel noch sorgfältigere Uebung erfordern. Im Uebrigen ist bei allen diesen Takten die größte Aufmerksamkeit auf legato u. staccato zu verwenden und vorläufig nichts weiter vorzunehmen, als bis zum Abschluß in F-dur vor dem Eintritt des forte bei Cis. — Ist dieses erreicht, so übe man die Stelle:



und denke daran, daß im 2. Takte das G bei der rechten Hand genau festgehalten werden muß, bis in der Hälfte zwischen zwei und drei mit dem 3. Finger die Sechszehntelpassage beginnt. Hieran knüpfe man die Stelle:

wobei von keiner Note abgesprungen werden darf, und dann:

Zum Ganzen fehlt nun noch die Stelle:

u. s. w.

von welcher namentlich der 2. Takt lange hintereinander zu spielen und auf scharfes Hervortreten des mit sf bezeichneten B zu achten ist. — Mit dem folgenden Takte beginnt in größter Ruhe das zweite Hauptthema, welches keine besonderen Schwierigkeiten bietet.

Der 5. Takt ist zu spielen, als wenn dastände:



und mit größter Sorgfalt sind die Terzen zu binden bei der Stelle:



Alles Uebrige kann dem Schüler selbst überlassen bleiben, denn der Fingersatz ist leicht zu finden und kommt es sonst nur darauf an, mit Aufmerksamkeit die Melodie zu verfolgen und die Vortragszeichen zu beachten. Zum Schlusse, wo die linke Hand eine Bewegung in Sechszehnteln erhält, ist auf größte Gleichmäßigkeit zu achten und sind die Triller in folgender Weise auszuführen:



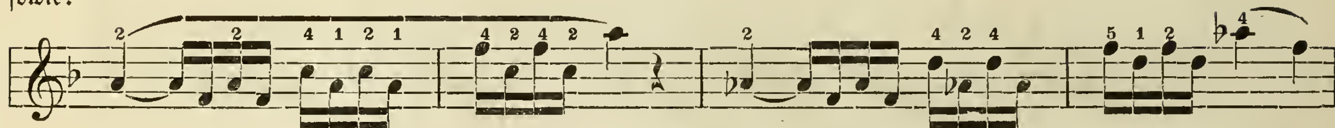
Ist dies bis zum schnellsten Tempo mit jeder Hand allein geübt, so gibt sich das Zusammenspiel von selbst, denn es kommt nur darauf an, daß sich die Trillerfigur dem Gehöre einpräge und man keine Rücksicht auf die in Sechszehnteln fortlaufende Bewegung der linken Hand nehme. — Vom zweiten Theile ist hinsichtlich des Fingersatzes zu merken:



und namentlich die Stelle:



sowie:





Im Allgemeinen ist nun noch zu erwähnen, daß der schnelle Wechsel zwischen forte und piano in diesem ersten Satze wohl zu beachten ist, denn wir begegnen hier sehr vielen Stellen, wo ein Taktviertel mit forte und gleich darauf das folgende andere Taktviertel mit piano bezeichnet ist. Obwohl Allegro als Tempo-Bezeichnung angegeben ist, so hüte man sich doch vor zu schnellem Tempo, denn gleichzeitig soll der Vortrag cantabile sein. Mit der größten Bestimmtheit und Taktfestigkeit sind aber jedesmal die letzten 12 Takte des 1. und 2. Theiles vorzutragen, wo die vorangegangne Cantilene ihren Abschluß erhalten hat, und nun in glanzvoller Weise das Ganze zum Schlusse hineilt. — Der folgende, mit Adagio überschriebene zweite Satz aus B-dur erfordert, wie überhaupt jedes Adagio, die größte Sorgfalt bei der Takteintheilung, weßhalb die Achtel zu zählen sind.

Die Doppelschläge sind auszuführen, als wenn dastände:



Der folgende Takt beginnt mit dem 2. Finger auf G; alles andere findet sich dann von selbst. Mit dem 5. Takte beginnt eine Wiederholung der Melodie, aber nicht in B-dur, sondern in B-moll:



Die folgenden Takte sind leicht bis dahin, wo die gebundenen Terzen beginnen, von denen jede erste der vier zusammengruppirten recht stark hervorgehoben werden muß:



Vor Allem ist jedoch der mit sf bezeichnete Akkord, bei welchem auch die linke Hand eintritt, mit gehöriger Kraft anzuschlagen und genau auszuhalten, bis die zwei Achtel darauf gezählt worden sind. — Noch schwieriger wird die Takteintheilung bei der folgenden Stelle:



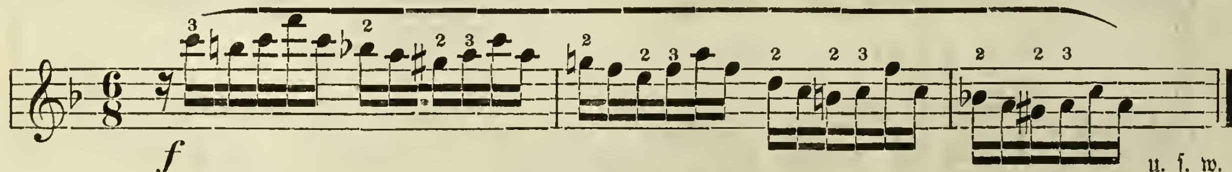
Wie durch die darunter gesetzten Taktzahlen angedeutet ist, sollen hierbei die Sechszehntel gezählt werden, indem man jedes einzelne Taktviertel in vier Sechszehntel zerlegt. Aehnlich so verfahre man mit dem folgenden Takte:

Daß der vorangegangene Triller auf G in 64steln ausgeführt werden muß, versteht sich von selbst. — Mit dem folgenden Takte kehrt das Hauptthema wieder, an welches sich acht Takte später und zwar nicht in F dur, wie früher, sondern ebenfalls in B dur das zweite Thema anschließt. Hinsichtlich des Fingersatzes sind folgende Takte zu merken:



Alles Uebrige wird der Schüler von selbst finden und bleibt nur noch zu erwähnen, daß man sich vor Allem davor hüten muß, einzelne Takttheile zu schnell zu spielen. In derselben ruhigen Weise, wie die Sechszehntel der Begleitungsfigur in den ersten acht Takten gespielt werden, müssen alle übrigen Sechszehntel bei den spätern Takten auf einander folgen, wo jene Begleitungsfigur als Unterlage nicht mehr vorhanden ist. —

Wir gelangen nun zum Schluß-Satze (Finale), von welchem folgende Stellen besonders vorzunehmen sind und zwar indem sechs Achtel dazu gezählt werden, denn ohne dieses würde an manchen Stellen sehr leicht eine falsche Betonung entstehen. Also:



wobei im 3. Takte die linke Hand mit dem 3. Finger ihre staccato-Noten folgen läßt.



unter gehöriger Betonung des gebundenen Des auf eins und vier;



unter sorgfältiger Ausführung des Staccato's in beiden Händen mit kraftvollem Anschlage. Bei Wiederkehr dieser Stelle drei Takte später hüte man sich vor zu frühem Einsetzen, denn 4 Achtelpausen müssen genau abgezählt werden.



wo der Fingersatz Schwierigkeiten verursacht. Ferner:

linke Hand.

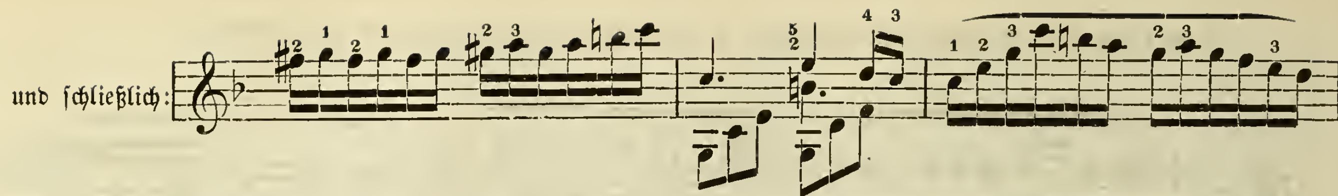
wo aus demselben Grunde es sehr zweckmäßig sein wird, zuerst die beiden letzten Takte vorzunehmen und dann allmählig einen neuen hinzutreten zu lassen. Man nehme aber hierbei das Tempo so langsam, daß man stets ohne Stocken spielen kann.

Mit dem folgenden Takte beginnt eine Cantilene in C moll, bei welcher der 4. Takt auszuführen ist, als wenn da stände:



Nach dieser folgt wiederum eine Bewegung in Sechszehnteln, wobei besonders vorzunehmen ist:

und schließlich:



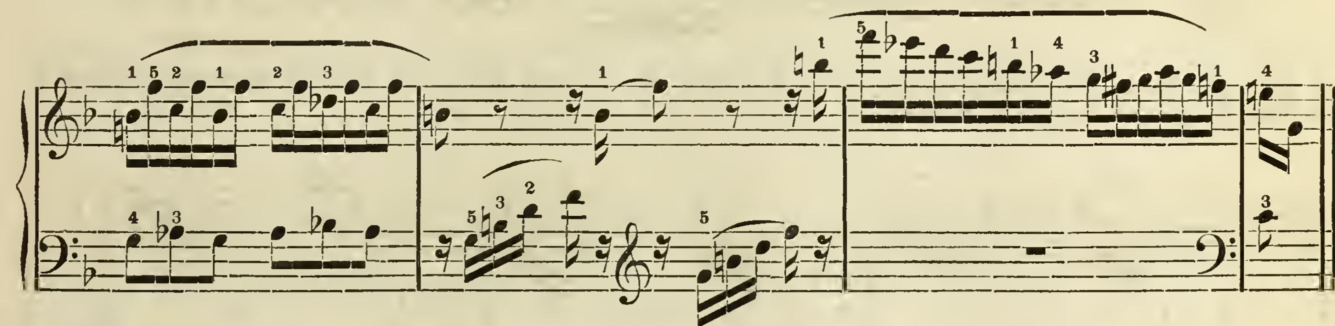


In ähnlicher Weise wie der erste Theil beginnt der zweite; nur befinden wir uns nicht mehr in F dur, sondern in C moll und berühren in den ersten 20 Takten noch viele andere Tonarten. Gleichzeitig bilden diese den schwierigsten Theil des ganzen Satzes, weshalb in folgender Weise geübt werden muß:

Man spiele zuerst lange hintereinander die Stelle am Schlusse dieser 20 Takte, nämlich:



wobei namentlich auf den 2. Takt große Aufmerksamkeit zu verwenden ist, denn man darf natürlich nicht heraushören, daß bei diesen gleichmäßig aufeinanderfolgenden Sechszehnteln zwei Hände beschäftigt sind, indem die eine die andere ablöst. Ferner kann die richtige Betonung nicht anders erreicht werden, als wenn den darunter gesetzten Taktzahlen entsprechend dabei gezählt wird. In ähnlicher Weise nehme man dann nachher die 3 vorhergehenden Takte vor, bei denen genau dasselbe zu beachten ist. Hieran knüpfe man wiederum die 3 vorhergehenden Takte:



und schließlich:



Dann nehme man den Anfang hinzu:

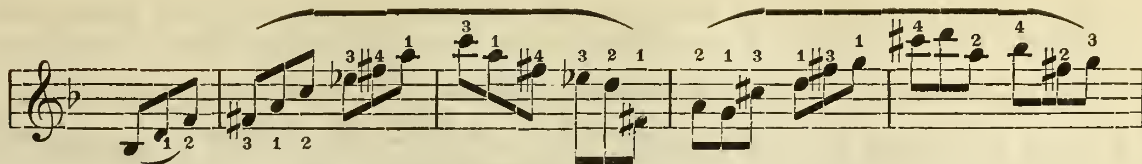


und ſpiele das Ganze im Zuſammenhange. Vom Folgenden iſt nun noch wegen der richtigen Betonung entſprechend den darunter geſetzten Taktzahlen beſonders zu üben:



Es iſt alſo bei dieſen 3 Takten nicht jede erſte der drei zuſammengruppirten Sechszehntelnoten zu betonen, ſondern nur jede erſte der ſechs zuſammengehörenden Sechszehntelnoten und beſteht auch hier die Schwierigkeit darin, daß beide Hände bei dieſen gleichmäßig fortlaufenden Sechszehnteln beſchäftigt ſind.

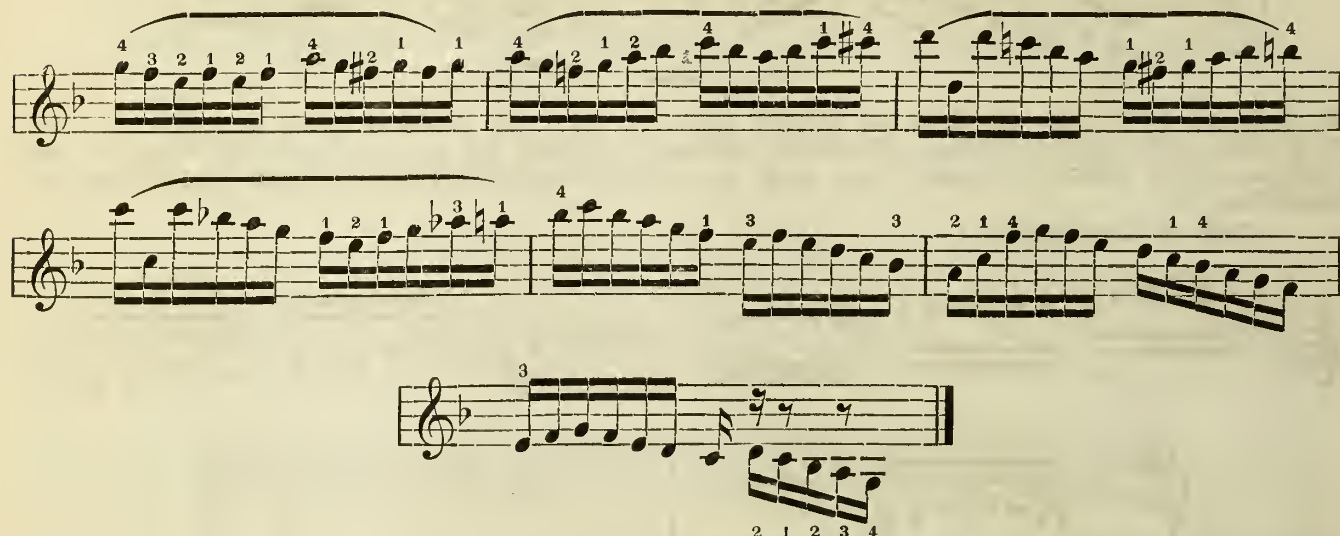
Wir gelangen nun zu einer Bewegung in Achtelnoten, welche letztere in gebundener Weiſe, aber mit der größten Beſtimmtheit und folgendem Fingerſatze zu ſpielen ſind:



Um bei der mit forte bezeichneten Stelle, wo die rechte Hand drei Takte lang gebundene Akkorde zu spielen hat, diese in der rechten Weise binden zu können, ist natürlich erforderlich, daß stets auf die obere Note jedes ersten der zwei zusammengruppirten Akkorde der vierte Finger gesetzt werde, denn ohne dieses Verfahren, würde keine Bindung zu bewerkstelligen sein.

Durch die Tonleiterpassage:

welche in der Hälfte des letzten Taktes von der linken Hand übernommen wird, gelangen wir beim Eintritt des F dur Akkords zur Wiederkehr des Hauptthema's. Einer besondern Uebung ist hierbei die folgende Stelle zu unterwerfen:



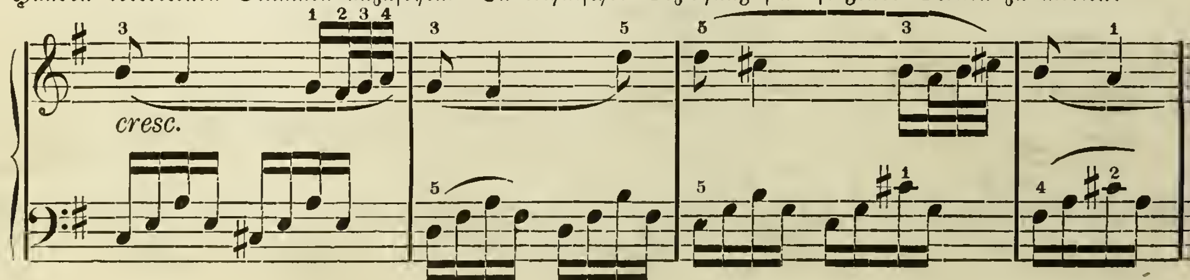
Alles Uebrige bis zum Schlusse gibt sich nach dem Vorangegangenen von selbst, und ist bei den dahin rollenden Sechszehnteln nur immer für größte Deutlichkeit und Bestimmtheit im Anschlage zu sorgen.

No. 7. Sonate in G-dur von Beethoven, Op. 14. No. 2.

Allegro.



Es würde ein großer Mißgriff sein, wenn der Schüler sich durch die Ueberschrift „Allegro“ verleiten ließe, diesen dem Anscheine nach nicht schwierigen ersten Satz sofort im schnellen Allegro-Tempo zu spielen, denn gerade hier ist an ein richtiges Einstudiren nur dann zu denken, wenn fortwährend die größte Zurückhaltung im Tempo beobachtet und jedem Vorwärtsdrängen entgegen gearbeitet wird. Man zähle daher mit größter Ruhe die Achtel und suche bei jedem einzelnen Tone der rechten Hand größte Deutlichkeit und gesangvollen Vortrag zu erzielen. Der Schüler wird sich von selbst davon überzeugen, daß schon beim langsamen Tempo die größte Aufmerksamkeit dazu gehört, um mit jeder Hand zur rechten Zeit einzusetzen und jeder Note die ihr zukommende Klangdauer zu geben. Außerdem enthält die Parthie der linken Hand nicht bloße Begleitung, sondern sie redet an sehr vielen Stellen in gleichem melodischem Flusse wie die rechte Hand und ist daher dieser ganze erste Satz als ein höchst charakteristisches Zwiegespräch zwischen den von beiden Händen vertretenen Stimmen anzusehen. In technischer Beziehung sind folgende Stellen zu merken:



wo also die Ausführung der drei Vorschlagsnoten bereits mit dem letzten Sechszehntel des vorhergehenden Taktes beginnt. — Ferner:



sowie:



wo die vorgeschriebenen Bindungen nur durch den hier angegebenen Fingersatz richtig ausgeführt werden können.

Dann ist einer sehr sorgfältigen Uebung zu unterwerfen:





wo jeder einzelne Takt besonders vorgenommen werden muß, wenn man einen vollendeten Vortrag erzielen will. Dieselbe sorgfältige Beachtung erfordert die nachfolgende Tonleiterpassage, weil jeder einzelne Ton mit gleicher Kraft hervortreten muß. —

Wir gelangen nun zum zweiten Hauptthema dieses Satzes, von welchem man noch weit besser erkennen wird, daß es aus zwei selbstständig auftretenden Stimmen zusammengesetzt ist, denn was die rechte Hand in dem einen Takte in Tönen fragt, beantwortet unmittelbar im folgenden Takte die linke Hand.

Hinsichtlich des Fingersatzes ist zu merken:



wobei also die linke Hand nur die unteren Melodie-Noten zu spielen hat, während alles Uebrige der rechten Hand verbleibt und zwar bis zur Stelle:



wo jede Hand die Noten ihres eigenen Systems spielt. Es versteht sich von selbst, daß hier beide Melodien mit entsprechender Klangfülle auftreten müssen und man deutlich erkennen muß, wo eine die andere ablöst. Bei den letzten vier Takten suche man die drei sforzando's in beiden Händen mit entsprechender Schärfe hervortreten zu lassen und beachte gleichzeitig die damit verknüpften Bindungen. —

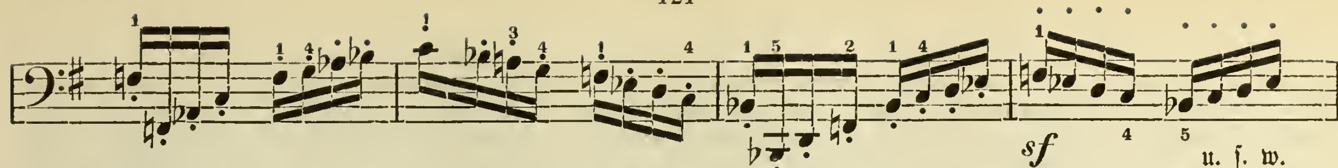
Der zweite Theil dieses ersten Satzes beginnt unter Verarbeitung des aus sechs Noten bestehenden Hauptmotivs mit einer glanzvollen, aus 60 Takten bestehenden Durchführung und zeigt uns, in welcher geistvollen Weise hier Beethoven verstanden hat, das Hauptmotiv in den verschiedensten Gestaltungen vorzuführen, mit andern Nebenmotiven zu verbinden und es gegen die letztern sogar in einen Kampf zu führen, bei dem es offenbar stets die Oberhand behält und nach errungenem Siege in derselben ruhigen Weise wie früher wieder auftritt. — Bevor wir jedoch das Ganze im Zusammenhange vornehmen können sind mehrere Stellen im Einzelnen zu üben. Zu diesen gehören:

cresc.

sf

wo die linke Hand so lange allein geübt werden muß, bis sie, dem cresc. und forte entsprechend, nicht nur größte Bestimmtheit im Anschlage erlangt hat, sondern auch mit gehöriger Kraft ihre Noten bringen kann. Ferner:

f

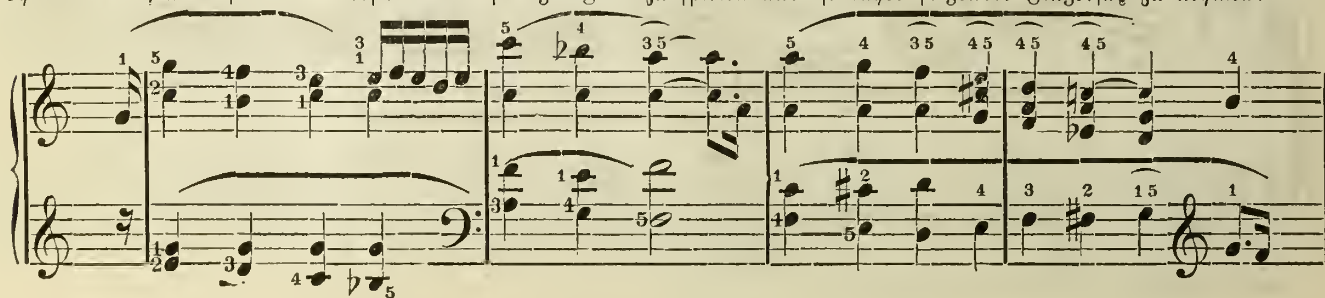


wo ebenfalls alles darauf ankommt, daß die linke Hand durch langsam fortgesetztes Alleinüben größte Sicherheit und Kraft im Anschlage entwickelt. Die Erzielung dieser durchaus nothwendigen Klangfülle in sämmtlichen Tongängen der linken Hand sind eben so schwer bei den legato- als bei den staccato- Passagen. Treten nachher die Triolen der rechten Hand hinzu, welche als das feindselige Element beim ausgebrochenen Kampfe zu betrachten sind, so prüfe man, ob diesen gegenüber die linke Hand die erforderliche Tonfülle erreicht hat, und nehme letztere wiederum allein vor, wenn die entsprechende Kraft noch nicht erlangt sein sollte. Auch wird die richtige Eintheilung zwischen den dahin stürmenden Triolen der rechten Hand und den einfachen Sechszehnteln der linken Hand nur dann erreicht werden, wenn die Parthie der linken Hand sich dem Gehöre fest eingeprägt hat, und jede Hand die erforderliche Selbstständigkeit behauptet. Mit dem Eintritt der Fermate scheint das Hauptstadium des Kampfes ein Ende zu sein, denn in allem Folgenden tritt allmählige Besänftigung ein und nur an einzelnen Stellen begegnen wir noch einigen Nachklängen der frühern Scene. In technischer Beziehung ist noch besonders vorzunehmen:

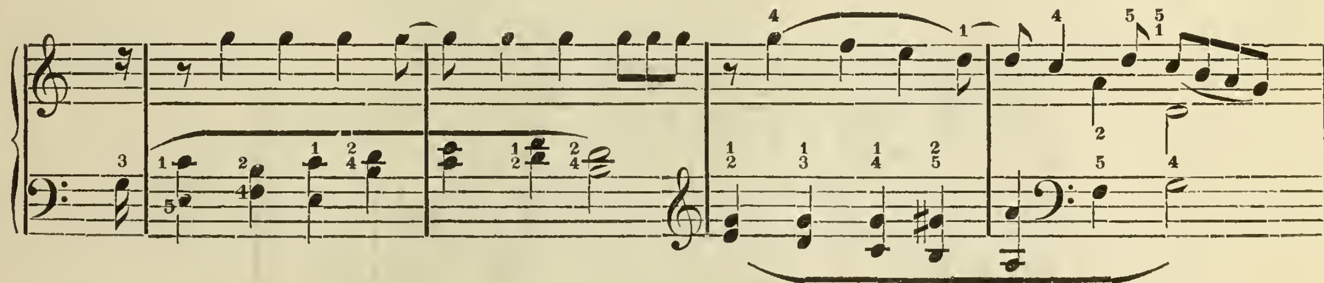


wo namentlich das mit sf. bezeichnete D der linken Hand jedesmal mit gehöriger Kraft anzuschlagen ist. Daß in der mit pp bezeichneten Stelle die früher so kampflustigen Triolen in sehr niedergeschlagener Stimmung auftreten und vom hin- und herspringenden Hauptmotiv in allen Tonlagen beherscht worden, ist leicht einzusehen und so beginnt nach errungenem Siege und nach wiederhergestellten Frieden in gehobener Stimmung dasselbe Zwiegespräch wie früher im ersten Theile.

Das folgende Andante in C dur, als zweiter Satz dieser Sonate, ist in Variationen-Form geschrieben und besteht die dreimal variirte Melodie aus einem ersten Theile in 8 Takten und aus einem zweiten Theile in 12 Takten. Das Thema selbst tritt in einer Reihe von Akkordfolgen auf, die bald staccato bald legato gespielt werden sollen. — Beides hat hier seine große Schwierigkeit, denn um die staccato-Akkorde in der rechten Weise zum Vortrage zu bringen, ist erforderlich, daß die Finger bei jedem einzelnen Akkorde ihre entsprechende Lage über den Tasten nehmen und, ohne der Hand durch Hebung noch einen Schwung zu geben, das Niederdrücken der Tasten im richtigen Augenblicke veranlassen, dabei aber sofort wieder in die Höhe springen. Das richtige staccato-Spiel wird also durch ein sanftes Niederdrücken und ein fast ungestümes Aufspringen der beiden Hände erzielt und muß dieses Aufspringen für das Auge den Anschein haben, als ob die Hände nach erfolgtem Anschlage sofort von den Tasten selbst zurück geworfen würden. — Natürlich wird dieses staccato-Spiel wie aus den Bindebogen und den einzeln auftretenden halben Noten hervorgeht, an vielen Stellen unterbrochen und es gehört daher um so größere Aufmerksamkeit dazu, diese Gegensätze in der Spielart hervortreten zu lassen, zumal noch weitere Gegensätze zwischen forte und piano dabei vorkommen. Um nun alles dieses zu erreichen, nehme man anfangs das Tempo äußerst langsam sorge aber stets für die größte Gleichmäßigkeit in der Bewegung, denn jedes Schleppen muß durchaus vermieden werden. — Beim zweiten Theile des Thema's sind die 4 ersten Takte streng legato zu spielen und ist daher folgender Fingersatz zu nehmen:



Bei der nachfolgenden ersten Variation liegt die Melodie größten Theils in der linken Hand und treten nur in einzelnen Takten auch bei der rechten Hand Melodienoten auf. Diese Melodienoten an den betreffenden Stellen gehörig hervorzuheben und streng legato zu spielen, ist hier die Hauptaufgabe. Zu diesem Zwecke beachte man den hier aufgezeichneten Fingersatz und suche nachher beim zweiten Theile in ähnlicher Weise die vorgeschriebenen Bindungen zur Ausführung zu bringen. —



Da die rechte Hand sich meistens in syncopirten Noten bewegt, und außerdem scharf einschneidende sforzando's an vielen Stellen vorkommen, so ist auch hier größte Aufmerksamkeit im Lesen anzuempfehlen. Dasselbe gilt von der folgenden zweiten Variation, welche sich in vollgriffigen Akkorden bewegt, von denen mit großer Vorsicht die einzelnen Töne auf jede Hand vertheilt werden müssen. Im Uebrigen suche man jeder Tempo-Beschleunigung entgegen zu arbeiten, denn Neigung hierzu stellt sich hier aus natürlichen Gründen sehr leicht ein. Durch einen aus vier Takten bestehenden Zusatz mit der Grundharmonie von G gelangen wir hierauf zur dritten Variation, welche im Gegensatz zu den allmählig verklingenden Akkorden jener 4 Takte, mit großer Bestimmtheit in der der linken Hand zugetheilen Melodie auftreten muß. Während also die linke Hand mit klangreichem Anschlage und in streng gebundener Spielart, ihre einfachen Melodienoten zu spielen hat, sind die gruppenweise auftretenden Sechszehntelfiguren der rechten Hand mit weit schwächerm Anschlage und unter genauer Beachtung der dazwischen liegenden Sechszehntelpausen zum Vortrag zu bringen. Die Bewegung der linken Hand besteht daher in einem ruhigen Fortschreiten von einer Melodienote zur andern, und die

Bewegung der rechten Hand in einem fortwährenden Auf- und Abwogen von einer Tongruppe zur andern. Im Uebrigen kann bei diesem ganzen zweiten Satze nicht genug auf die vielen mitunter sehr schroff auftretenden Gegensätze zwischen forte und piano und zwischen legato und staccato aufmerksam gemacht werden. — Der folgende dritte Satz mit seinem scherzhaften Charakter bewegt sich im Drei-Achtel-Takt, macht aber an vielen Stellen den Eindruck eines zweitheiligen Rhythmus. Betrachten wir nämlich die folgenden vier Takte vom Anfange:



so werden wir finden, daß es sehr schwer fällt, den beigefügten Taktzahlen entsprechend die drei Achtel dazu zu zählen, denn die beiden Sechszehntel kommen zuerst auf das dritte, dann auf das zweite und dann auf das erste Taktglied und erst mit dem folgenden Takte befinden wir uns im eigentlichen dreitheiligen Rhythmus. Gerade hierin liegt aber das Launige und Neckische, welches diesen ganzen Satz zu einem „Scherzo" stempelt. Es ist daher leicht einzusehen, daß zum richtigen Vortrage hier vor Allem gehört, fortwährend die drei Achtel dazu zählen zu können. Uebt man dieses zuerst mit den 8 oder 16 Takten des Anfangs, so wird sich dieser eigenthümliche Rhythmus dem Gefühle bald einprägen. Jedenfalls wird es aber zweckmäßig sein, vorher noch die beiden folgenden Stellen einer besondern Uebung zu unterwerfen:

cresc.

Um bei diesen zweiten Beispiele die größte Festigkeit im Einsetzen zu erreichen, übe man zuerst den Lauf der linken Hand und betone hierbei anfangs recht stark diejenige Note, auf welche die betreffende Taktzahl fällt. Erst dann wird es leicht werden, die Achtel der rechten Hand hinzutreten zu lassen. Die ganze Stelle ist aber nur dann als überwunden

anzusehen, wenn alles Schwerfällige verschwunden ist, und die einzelnen Töne in perlender Weise dahinrollen. — Mit dem H dur Akkorde im 23. Takte tritt ein dreitheiliger Rhythmus ein, welcher 19 Takte hindurch fortläuft, bis zum Wiedereintritt des Hauptmotivs. Wegen des Fingersatzes ist zu merken:



Weitere Schwierigkeiten in rythmischer sowohl wie in technischer Beziehung bietet die Stelle:



u. s. w.

Mit diesen letztern Takten beginnt ein Mittelsatz in C dur von mehr melodischer Färbung, bei welchem das Hauptaugenmerk auf die Sechszehntel der linken Hand mit den vielen gehaltenen Noten zu richten ist. Hiervon ist einzeln vorzunehmen:

R. H.

Nach der Wiederkehr des Hauptmotivs gelangen wir noch zu einigen Stellen, die wegen des Fingersatzes zu beachten sind, nämlich:

decresc.

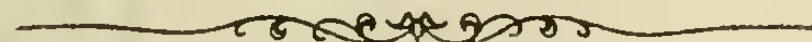
ferner:

cresc.

u. s. w.

sowie später nach dem Eintritt der Triolenbewegung:

Im Uebrigen erfordert dieser ganze dritte Satz die größte Genauigkeit in der rhythmischen Eintheilung, bei allen Sprüngen in entferntere Tonlagen größte Schnelligkeit mittelst Handgelenk Bewegung, und kraftvollen Anschlag bei allen den vielen Stellen, wo einzelne Noten sowie ganze Akkorde mit sf bezeichnet sind.



No. 8. Sonate in G-dur von Clementi.

Allegro molto vivace.

Wie der Schüler schon aus der Aufzeichnung hier ersehen wird, sollen die Vorschläge, wie sie im Auftakte des Anfanges und später an sehr vielen ähnlichen Stellen vorkommen, stets als l a n g e Vorschläge behandelt werden. Dieser

Auftakt besteht also aus vier gleichmäßig aufeinander folgenden Sechszehntelnoten, welche genau das vierte Taktviertel ausfüllen sollen und unmittelbar darauf sich mit dem folgenden G dur Akkorde verbinden müssen. Leicht würde es sein, wenn nach den vier Sechszehnteln nicht der ganze Akkord, sondern nur die obere Note (G) desselben zu spielen wäre, denn Niemanden würde es dann einfallen, nach dem letzten Sechszehntel abzusetzen und dann das einfache G folgen zu lassen. Wie man aber finden wird, ist stets Neigung vorhanden, wegen des vollgriffigen Akkordes von dem letzten D abzuspringen und überhaupt diese vier Sechszehntel nicht in gleichmäßiger Aufeinanderfolge mit dem folgenden Akkorde zu verbinden. — Man übe daher lange hintereinander diese beiden Takttheile und sorge dafür, daß der erste Akkord sowohl wie die drei folgenden mit größter Kürze angeschlagen werden, denn sie sind sämmtlich mit staccato-Punkten bezeichnet. Im Gegensatze zu diesem Takte bringt der folgende Takt einen gebrochenen Akkord, dessen Klangdauer außerdem genau auszuhalten ist. — Die Betonung und Spielart der Achtelnoten im dritten Takte, wie sie durch die Bogen und staccato-Punkte angedeutet ist, ergiebt sich aus dem Fingersatze von selbst. — Beim Eintritt der Triolenbewegung im achten Takte, sorge man für größte Gleichmäßigkeit in der Bewegung der linken Hand und genaues Zusammentreffen mit den Melodienoten der rechten Hand, welche in ihren einzelnen Tongruppen stets von kurzen Vorschlägen eingeleitet werden. Daß alles dieses ohne jede Uebereilung mit kraftvollem Anschlage gespielt werden muß, ersieht man schon aus den Vortragsbezeichnungen. Einer besondern Uebung wird die folgende Stelle zu unterwerfen sein:



wo die vier von den Triolen eingeschlossenen Sechszehntel im letzten Takte als solche in der rhythmischen Bewegung hervortreten müssen. Der folgende Takt bringt eine Wiederkehr des Hauptthema's, aber in sehr veränderter Gestalt, denn erstens erscheint dasselbe in Triolenbewegung und streng gebundener Spielart und zweitens soll alles bis zum später eintretenden crescendo sehr piano gespielt werden. Von der crescendo-Stelle ist als Uebung zu benutzen:



wo man Anfangs die zwei ersten Sechszehntel auf die beiden ersten Triolennoten vertheilen kann, so daß die beiden letzten Sechszehntel für die letzte Triolennote übrig bleiben. Es versteht sich aber von selbst, daß die Ungleichmäßigkeit allmählig ausgeglichen werden muß, was übrigens beim schnellern Tempo später auch leichter wird. Beim Eintritt der Sechszehntelbewegung (7 Takte später), spiele man diese neun Takte zuerst mit der linken Hand allein, und sorge für die größte Deutlichkeit, denn nur zu leicht entsteht hier Unebenheit und Ueberstürzung; man suche daher mit dem Gehör zu prüfen, ob von den 144 schnell aufeinanderfolgenden Sechszehntelnoten jede einzelne mit gleicher Deutlichkeit herauskommt. Beim Zusammenspiel nehme man allein vor:



Wir gelangen nun zu dem langen Triller auf A welcher mit Gis beginnt und in folgender Weise auszuführen ist:



Man übe zuerst die zweite Gruppe der kleinen Noten, in welcher der Nachschlag enthalten ist, und verbinde diese 6 Noten genau mit den folgenden Melodienoten, welche als solche natürlich viel langsamer und mit weit bestimmterem Anschlage zu spielen sind, denn man muß deutlich wahrnehmen können, daß mit H die Melodie wieder beginnt. Dann nehme man den eigentlichen Triller, der des Raums wegen hier nicht ausgeschrieben ist, hinzu und trillere recht lange mit dem 1. und 3. Finger auf A H. — Schließlich füge man die vorangehende Notengruppe hinzu, welche den Vorschlag enthält, und bemühe sich, den vorgeschriebenen Fingerwechsel in abgerundeter Weise auszuführen. — Die bei a tempo beginnende Melodie in D dur bildet das zweite Hauptthema dieses Satzes und erfordert deren Vortrag

die größte Ruhe und sorgfältige Unterscheidung zwischen legato und staccato. Von streng gebundenen Stellen mit genauer Beachtung des vorgeschriebenen crescendo's sind die beiden folgenden besonders zu üben:

wo in den beiden letzten Takten die größte Kraft im gebundenen Anschlage entwickelt werden muß.

Mit dem folgenden Takte tritt eine Bewegung in Triolen ein, welche mit der größten Gleichmäßigkeit dahin rollen sollen und mit folgendem Fingersatze eingeübt werden müssen:



Bei den mit ff bezeichneten Takten, zu denen die linke Hand vollgriffige Akkorde gleichfalls fortissimo und zugleich staccato zu spielen hat, hüte man sich vor Tempo-Uebereilung und sorge für größte Deutlichkeit bei den Noten der rechten Hand. Der nachfolgende Triller auf E ist natürlich so schnell wie möglich auszuführen, der Takt selbst aber mit seinen vier schwerfälligen Akkorden der linken Hand recht gedehnt und in zögernder Weise. — Als Gegensatz zu den vorangegangen glanz- und klangvollen Stellen folgt mit der Bezeichnung „dolce“ und später „con espressione“ ein

Nachsatz von sanftem Charakter, der mit dem siebenten Takte eine leicht hüpfende Bewegung annimmt, und dann in ungestümer Weise beim Wiedereintritt der Triolen zum Schlusse hineilt. Hinsichtlich des Fingersatzes ist hierbei zu merken:



Ferner darf bei den Triolen des vorletzten Taktes unter keiner Bedingung von der letzten Triolennote abgesprungen werden, sondern es muß mit dem fünften Finger das A und mit dem vierten Finger das Cis so lange festgehalten werden, bis das folgende E resp. D mit dem Daumen angeschlagen ist. Daß aber zum Gegentheil stets Neigung vorhanden ist, wird der Schüler selbst beim Einüben finden. — Im Uebrigen sorge man auch hier bei den Triolen der linken Hand für größte Gleichmäßigkeit in der Bewegung und suche jedes Absetzen zu vermeiden. —

Beim zweiten Theile dieses Satzes ist vor Allem der Fingersatz nach folgender Angabe zu studieren:

pp

cresc.

f

ff

p

cresc. cresc.

f u. s. w.

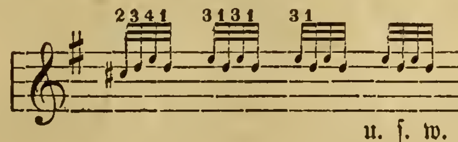
Anfangs spiele man alles mit kraftvollem Anschlage, aber in streng gebundener Spielart und erst später, wenn diese Triolengänge den Fingern vollkommen geläufig sind, suche man vom leisesten piano bis zum stärksten forte alles in der vorgeschriebenen Weise zur Ausführung zu bringen. In dieser Beziehung hat die linke Hand noch weit mehr auf die Vortragszeichen zu achten und an vielen Stellen einzelne mit fz bezeichnete Noten mit kräftigem Anschlage hervorzuheben. Mit der durch rallentando vorbereiteten Fermate auf Cis tritt nach der fortissimo-Stelle ein Ruhepunkt ein und es treten mit sanftem Anschlage Anklänge an das Hauptmotiv des ersten Theils auf, die aber stets mit rallentando in eine Fermate auslaufen. Erst das dritte Mal wird mit crescendo in das ursprüngliche Hauptthema eingelenkt, welches nun in vollem Glanze auftritt und, wenn auch mit vielen Veränderungen, denselben Verlauf nimmt, wie im ersten Theile. Bei dem später eintretenden langen Triller auf D mit der chromatischen Tonreihe in kleinen Noten übe man zuerst:



und sorge dafür, daß man durch den markirten Anschlag genau hört, wo mit den großen Noten die Melodie wieder beginnt. Dann übe man die ganze chromatische Tonreihe:



und schließlich dieselbe in Verbindung mit dem Triller:



Alles Folgende wird der Schüler nach dem Vorangegangenen von selbst herausfinden und bedarf es nur noch einer Hinweisung auf die letzten drei Takte dieses Satzes, wo mit der größten Entschlossenheit und Kraftentwicklung die Tonleiterpassage dahin rollen muß. —

Der folgende zweite Satz trägt die Ueberschrift: molto Adagio, sostenuto e cantabile, wodurch auf sehr langsames Tempo und gesangreichen Vortrag hingewiesen wird. Die Tonart ist E-dur und sehen wir also daß, während die vorherrschende Tonart dieser Sonate G-dur ist, für diesen zweiten Satz eine Tonart gewählt worden ist, welche mit G-dur nicht sehr nahe verwandt ist, denn offenbar liegen die Tonarten C-dur, D-dur und E-moll viel näher als E-dur. Aus dem nahen Verwandtschaftsgrade aber, welchen G-dur mit E-moll gemein hat, ist leicht zu ersehen, daß auch E-dur in keinen zu fern liegenden Beziehungen zu G-dur steht. — Um nun in der Takteintheilung sicher zu gehen, theile man jeden Takt in vier Theile und zähle stets die Achtel, aber fortwährend in sehr gedehnter Weise. Ferner ist es von der größten Wichtigkeit, daß jede einzelne Note ihre richtige Klangdauer erhalte, weßhalb in den ersten 18 Takten auf die linke Hand die größte Aufmerksamkeit zu verwenden ist, weil hier fast immer andere Noten angeschlagen werden, während vorangegangene Noten noch nachklingen müssen. Die linke Hand hat also zwei selbständige Tonreihen vorzutragen und jeder einzelnen ihre vorgeschriebene Klangdauer zu geben. Der Schüler wird also hieraus ersehen, daß er in den ersten 18 Takten die linke Hand nicht nur allein vorzunehmen hat, sondern sich auch gehörig zusammen nehmen muß, um das Liegenlassen und Fortschreiten der Finger in der rechten Weise zur Ausführung zu bringen. Hinsichtlich des Fingersatzes ist zu merken:



und im Uebrigen daran zu denken, daß alles was die rechte Hand zu spielen hat, wie Gesang klingen soll. Die vielen fz und sonstigen Vortragszeichen müssen daher stets im Auge behalten werden, denn in jedem Takte finden sich in dieser Beziehung Andeutungen. — Nach dem 18. Takte tritt in Cis-moll eine neue Melodie, begleitet von schwerfälligen Akkorden, auf, welche drei Takte lang mit größter Klangfülle, aber stets in demselben langsamen Tempo einherschreitet und im vierten Takte sich in ein dolce plötzlich auflöst. Mit diesem Takte beginnt ein in vielfacher Beziehung schwieriger Theil in H-dur, welcher bis zur Wiederkehr des Hauptmotives in E-dur anhält und vollständig hier aufgezeichnet ist:

sf

p

f

ten.

ff

rallentando.



Man beginne das Studium mit den drei letzten Takten, wo die Tonleiterpassage in brillanter Weise bis zum hohen Dis den Fingern geläufig gemacht werden muß. So schnell dieselbe auch bei kraftvollstem Anschlage gespielt werden soll, so muß mit dem Eintritt das Dis sehr bedeutend zurückgehalten werden, denn diese als 32stel bezeichneten vier letzten Noten des Taktes sind offenbar Melodienoten, welche in bestimmtester Weise auftreten müssen und dann zu dem langen Triller auf Cis hinführen. Letzterer ist natürlich so schnell wie möglich auszuführen, ohne jedoch das Tempo selbst zu beschleunigen. Vielmehr muß so lange in schnellster Weise getrillert werden, bis die drei Akkorde der linken Hand in breitgedehntem Gange einhergeschritten sind und nun mit dem aus 4 Noten bestehenden Nachschlage in ruhiger Weise der Schluß dieses Nebensatzes in H-dur stattfindet. Nach diesem gehe man drei Takte zurück und übe die Passage, wo die beiden kurzen Triller auf Fis und Cis vorkommen. Auch hier lasse man sich nicht durch die 64stel Noten zur Uebereilung hinreißen und bedenke, daß das Tempo an solchen Stellen immer noch gedehnter genommen werden muß und daß es vor Allem auf deutliches und ausdrucksvolles Spiel ankommt. Nimmt man nachher die ganze Stelle vor, so suche man vor Allem die Melodienoten durch bestimmtern Anschlag von den beigegebenen Verzierungsnoten zu trennen, welche letztere hier stets in den 64steln enthalten sind. Im Uebrigen erfordert die rhythmische Eintheilung stets die größte Aufmerksamkeit und ist daher jeder einzelne Takt in seine einzelnen Theile zu zerlegen.

Mit der Figur:



wird wiederum in das Hauptthema eingeleitet und ist auch diese in ihre einzelnen Theile zu zerlegen, denn sie besteht aus dreierlei verschiedenen Notengruppen, von denen namentlich die letztere, welche aus drei Noten besteht, in recht gedehnter Weise und mit markirtem Anschlage vorgetragen werden muß, damit man gleichsam auf das Wiederauftreten des Hauptthemas vorbereitet werde. Die wesentlichsten Veränderungen hierbei bestehen in den Sextolen, welche alle in ausdrucvoller und ziemlich gedehnter Spielart vorgetragen werden müssen. Bei dem folgenden mit Minore überschriebenen Theile kehrt mit zahlreichen Veränderungen derselbe Nebensatz von früher in Cis-moll jetzt in E-moll wieder, also in der ursprünglichen Tonart E, aber nicht dur sondern moll, weßhalb dieser Theil auch die Ueberschrift Minore trägt. Beim 4. und 5 Takte ist wiederum die Hauptsache, richtig einzutheilen und genau zu erwägen, was auf jeden der vier Takttheile kommen soll. Bei der Stelle:



ist die erste aus 14 Noten bestehende Notengruppe in zögernder Weise aber crescendo zu spielen, die zweite aus 8 Noten muß dagegen in gleichmäßig abgerundeter Spielart piano erklingen und die dritte Notengruppe, welche offenbar Melodienoten enthält, muß durch bestimmtern Anschlag vor allen übrigen Noten hervortreten. Alles Folgende wird keine Schwierigkeiten bereiten und ist nur bei den vielen einfachen und Doppel-Vorschlägen auf hübsche Ausführung und deutliches Hervortreten der damit in Verbindung stehenden Melodienoten zu achten. Bei der Wiederkehr des zweiten Hauptthemas in E-dur finden wir im dritten Takte zu den 4 Sechszehnteln der linken Hand eine Notengruppe von 14 Tönen bei der rechten Hand. Es versteht sich von selbst, daß auf die beiden letzten je drei Noten kommen, ohne jedoch hierdurch das Ebenmaaß der ganzen Notengruppe zu stören. Wir gelangen nun zu der Stelle:

ff

u. s. w.

wo gleichfalls die Eintheilung das Wichtigste ist und außerdem das schnelle Abspringen von den drei mit staccato-Punkten überschriebenen Noten und das eben so schnelle Hinspringen zu der tiefern oder höhern Octave besonders geübt werden muß, zumal hierbei stets der zweite Finger in Anwendung kommt. Die aus 20 Tönen bestehende Notengruppe im 3. Takte ist in zögernder Weise, aber mit kräftigem Anschlage zu spielen und mit Eintritt des Trillers auf

H (ff) im Tempo wieder voranzugehen bis zum rallentando bei den Sextolen des folgendes Taktes, welchem aber un mittelbar darauf wiederum ein „a tempo“ folgt. Hinsichtlich des Fingersatzes ist zu merken:



und ferner bei der Tonleiterpassage des folgenden Taktes die rallentando-Stelle:

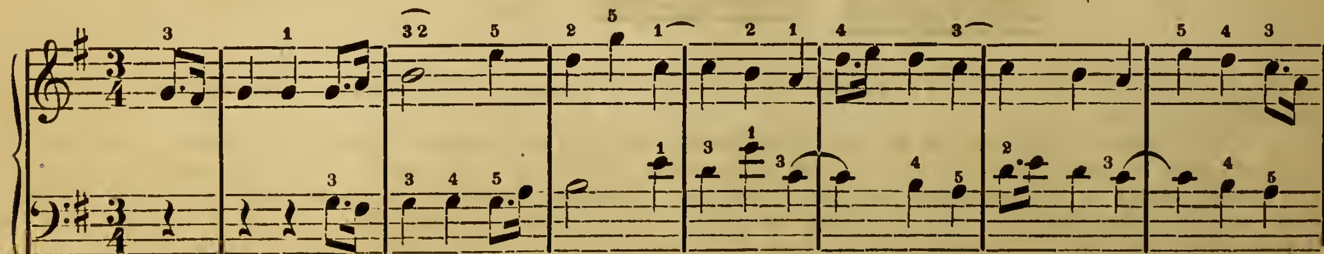


welche zu dem langen Triller auf Fis hinleitet, und nun in den folgenden sechs Takten von rein melodischem Charakter zum Abschluß bringt.

Der Schüler wird nun aus Allem erkannt haben, daß bei diesem Adagio sehr viel zu beachten ist, denn es spielt sich nicht so leicht von selbst, wie es mitunter bei einem Allegro der Fall, wo das Tempo ein feststehendes ist und eine Unterbrechung in der Bewegung nur selten vorkommt. Vielmehr ist hier bei jedem einzelnen Takte wohl zu überlegen, was die aufgezeichneten Noten darstellen, ob sie die eigentliche Melodie bilden, oder ob sie als Figurationen zur Ausschmückung der Melodie dienen. Der Vortrag eines Adagio's ist daher stets der beste Probirstein für den Spieler,

denn hier zeigt es sich, ob er mit Verständniß spielt und überhaupt Lebendigkeit der Phantasie und poetische Reproductionskraft besitzt. —

Wir gelangen nun zum dritten Satze dieser Sonate, welcher im Allegro-Tempo geschrieben ist und außerdem die Ueberschrift „Canon“ trägt. — Um dem Schüler einen richtigen Begriff von einem Kanon beizubringen, ist vor Allem nöthig, daß er sich darüber Rechenschaft geben kann, was polyphone Musik ist. Polyphon (vielstimmig) nennt man nämlich solche Musik, in welcher jede einzelne Stimme eine gewisse Selbständigkeit behauptet. Denkt man sich z. B. einen 4stimmigen Männerchor, in welchem vom ersten Tenor die Melodie gesungen wird, während die drei übrigen Stimmen Notenreihen singen, die zwar in harmonischer Beziehung zu der Melodie des Tenors passen, aber keineswegs für sich wiederum einen melodischen Gesang bilden, so hören wir zwar einen mehrstimmigen aber keinen polyphonischen Gesang. Hat aber jede einzelne Stimme eine selbständige Melodie zu singen, und entsteht durch Vereinigung dieser vier selbständigen Melodien ein harmonisches Ganzes, so hören wir polyphonischen Gesang. Eine besondere Gattung von polyphoner Musik bildet nun der Kanon, in welchem eine zweite (oder auch mehrere Stimmen) den Gesang der ersten Stimme Schritt für Schritt nachahmen. Betrachtet der Schüler nun den Kanon unserer Sonate, so wird er finden, daß der rechten Hand eine ganz einfache Melodie zugetheilt ist und daß genau dieselbe Melodie im zweiten Takte von der linken Hand angestimmt wird, während in dieser Zusammenstellung das Ganze eine vollständige Harmonie bildet. — Zum richtigen Vortrage dieses Kanons gehört nun natürlich vor Allem, daß die linke Hand genau dieselbe Kraft im Anschlage entfaltet, wie die rechte Hand, und daß ferner, um überall streng legato spielen zu können, der Fingersatz sorgfältig studirt wird, weßhalb hier die Aufzeichnung:



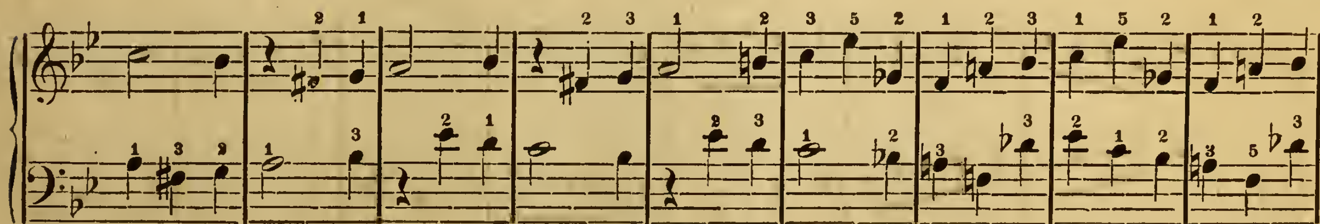


Die Auffindung des Fingersatzes für den zweiten Theil kann füglich dem Schüler selbst überlassen bleiben, indem er in dem vorangegangenen ersten Theile die Anleitung dazu besitzt. Mit der Ueberschrift „Minore“ (weil in G-moll) folgt jetzt ein zweiter Kanon von zwei Stimmen, und zwar in einer andern Form als wie der erste Kanon, denn die zweite Stimme bewegt sich nicht in denselben Tönen, wie die erste Stimme, sondern sie bringt ganz andere und schreitet in entgegengesetzter Richtung fort, freilich in genauester Nachahmung dessen, was die erste Stimme im vorhergegangenen Takte vorgetragen hat. Aus diesem Grunde hat dieser zweite Kanon die Ueberschrift: per moto contrario (in entgegengesetzter Bewegung) und der erste: per moto retto (in gerader Bewegung.) Außerdem sind beide Kanons noch mit „perpetuo“ (beständig, unendlich) bezeichnet weil alles sich an einander schließt und so ins Unendliche fortlaufen könnte. Des Fingersatzes wegen ist auch dieser 2. Kanon vollständig hier aufgezeichnet:

















Nach diesem zweiten Kanon in G-moll als Mittelsatz folgt nun wieder der erste in G-dur und vertreten beide die Stelle einer Menuet oder eines Scherzo's mit folgendem Trio als Mittelsatz, wie solche in allen Sonaten, welche nicht aus drei, sondern aus vier Sätzen bestehen, vorkommen. Was nun den Vortrag dieser beiden Kanons betrifft, so ist vor Allem dahin zu trachten, daß die linke Hand mit derselben Leichtigkeit und Sicherheit auftrete, wie die rechte Hand und ist ferner bei beiden Händen für recht markirte rhythmische Bewegung und festen Anschlag zu sorgen. Trotzdem stets nur eine Note bei jeder Hand zu spielen ist, wird der Schüler dennoch sehr bald finden, daß die Hauptschwierigkeit im Notenlesen besteht. Wie die Erfahrung lehrt, ist das Einstudieren dieser beiden Kanons anfangs sehr mühsam und sogar langweilig, gewährt aber später, sobald eine Bewegung im Allegro-Tempo erzielt ist, dem Schüler um so größere Freude. —

Der mit „Finale" (Schlußsatz) überschriebene vierte Satz dieser Sonate beginnt mit einer sehr einfachen Melodie:





Schwierigkeiten treten erst bei den Triolen der folgenden Stelle auf:

f

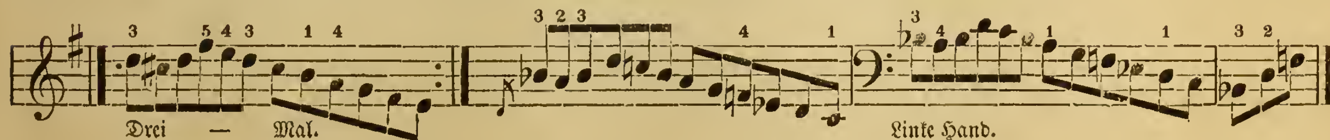
ff

u. s. w.

wo zu den schwerfälligen Octavengängen der linken Hand die Tonleiterpassagen der rechten mit kraftvollem Anschlage erklingen müssen. Um bei der folgenden Stelle genau zu unterscheiden, welche Noten von jeder Hand zu übernehmen sind, merke man sich folgende vier Takte:



Besondere Uebung verlangen nach dem Eintritt der Triolen Bewegung die folgenden Takte, wo jede Uebereilung, welche durch die Sprünge der linken Hand leicht hervorgerufen wird, zu vermeiden ist:



Alles Folgende bis zur Stelle, wo nach dem Abschluß in D-dur das Hauptthema in G-dur wiederkehrt, ist leicht und bedarf es nur der entsprechenden Aufmerksamkeit, um alles in rhythmischer Beziehung richtig einzutheilen.

Als Mittelsatz folgt nun ein neues Motiv in G-moll (weßhalb die Ueberschrift „Minore“), welches Anfangs in ungestümer Weise sich in Octavengängen bewegt und dann einer zartern Stelle von melodischer Färbung Platz macht. Mit der größten Ruhe müssen hier natürlich die Triller auf den einzelnen Noten ausgeführt werden und darf keine Uebereilung durch dieselben hervorgerufen werden. Um nun die hier aufgezeichnete Stelle:



sowie die acht vorhergehenden Takte richtig vortragen zu lernen, ist vor Allem nöthig zu erkennen, daß hier in den verschiedensten Tonlagen das Hauptmotiv des G-moll Satzes wiederkehrt und also auch als solches stets hervortreten muß. Der Schüler spiele daher von diesen 12 Takten zuerst nur mit derjenigen Hand allein, welcher eben dieses Hauptmotiv zugetheilt ist, und suche diese aus Viertelnoten bestehende Melodie recht deutlich vor den übrigen gehaltenen Noten hervorzuheben. Dasselbe aus acht Noten bestehende Motiv kehrt in den folgenden Takten, welche in F-moll beginnen und sich dann nach Des-dur hinwenden, mehrere Mal wieder und muß, sowohl in den tiefern als in den höhern Tonlagen alles Andere übertönen. Nach dem Abschluß in As-dur folgen nun mehrere einzelne Theile der frühern Melodie, die

stets ritardando mit einer Fermate endigen und leiten dann wieder in das ursprüngliche G-moll-Thema ein. Aber auch hier tritt nach dem achten Takte wiederum eine Verarbeitung dieses Themas ein, durch welche wir unter fortwährenden harmonischen Wendungen zu den beiden staccato-Akkorden hingeleitet werden, mit welcher der G-moll-Satz seinen Abschluß findet. — Die folgende Melodie in G-dur, welche ohne jede harmonische Grundlage unisono von beiden Händen in syncopirten Noten pianissimo gespielt werden soll, bietet keine besondern Schwierigkeiten. Nur versteht es sich von selbst, daß die linke Hand stärker betonen muß als die rechte, welche der linken stets um ein Achtel später mit denselben Tönen in der höhern Octave nachfolgt. — Das Ganze dieser 16 Takte besteht aus Anklängen an das Hauptthema und führt uns mit dem Eintritt des vollgriffigen G-dur-Akkordes zu der Triolenpassage des Anfangs, von welcher die folgende Stelle besonders zu üben ist:



Die hierzu gehörigen Octavengänge der linken Hand sind mit kraftvollem Anschlage vorzutragen und ist überhaupt bei den nachfolgenden staccato-Akkorden und namentlich vom Eintritt des C-moll-Akkordes an für größte Klangfülle bei beiden Händen zu sorgen, ohne jedoch sich hierbei zu Tempo-Uebereilungen verleiten zu lassen. Als Gegensatz zu Diesem folgt nach dem gebrochenen Akkorde auf D nun wieder eine zartere Stelle, die aber bald in ein

fortwährendes crescendo übergeht und in brillanten Gängen den ganzen Satz zum Schlusse führt. Von den letzten 14 Takten wird der größte Theil mit jeder Hand einzeln eingeübt werden müssen, um die nöthige Sicherheit im Treffen und die größte Deutlichkeit bei den Sechszehntel-Figuren zu erreichen. Wie der Schüler gefunden haben wird, besteht das Studium dieses letzten Satzes weniger in Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, als vielmehr in richtigem Notenlesen (wegen der vielen harmonischen Wendungen) und in der richtigen rhythmischen Eintheilung, weil zwei und dreitheilige Noten sehr oft mit einander abwechseln. Dieses erfordert aber hauptsächlich nur ruhige Ueberlegung und fortwährende Aufmerksamkeit beim Notenlesen.

Wir sind nun zu demjenigen Punkte gelangt, wo der Schüler im Stande sein wird, das weitere Studium der klassischen Klaviercompositionen ohne besondere Anleitung fortsetzen zu können, wenn hierbei das Etüdenspiel mit entsprechendem Eifer betrieben wird. Vorausgesetzt, daß der Schüler in der als Seitenstück zu diesem Werke zu betrachtenden „Anleitung zum Studium der vorzüglichsten Etüden &c." wenigstens bis zur Hälfte der Geläufigkeitsschule von Czerny gelangt sein wird und alles Verangegangene durch sorgfältiges Studium zu seinem geistigen Eigenthum gemacht hat, ist es nur nöthig, beim weitern Studium der classischen Klaviercompositionen in stufenmäßiger Reihenfolge voran zu gehen und nichts zu früh zu spielen. In Nachfolgendem wird daher angegeben werden, welche Sonaten &c. sowohl wegen ihrer Zweckmäßigkeit, als auch ihrer Schönheit sich besonders zum Studium eignen. Die Hauptaufgabe bei diesem Studium besteht natürlich darin, die schwierigen Stellen jedesmal vorher herauszusuchen und für diese einen passenden Fingersatz zu erfinden. Zu Letzterem wird der Schüler aber die Fähigkeit besitzen, wenn er das Etüdenspiel bisher gewissenhaft betrieben hat und dasselbe in gleichem Schritte wie das Sonatenspiel fortwährend weiter betreibt. Es können also in folgender Reihenfolge vorgenommen werden:*)

---

*) Es versteht sich von selbst, daß es für jeden, der eine künstlerische Richtung verfolgt, durchaus nöthig ist, außer den hier angeführten, auch noch viele andere Sonaten von Haydn, Clementi und Mozart zu studieren, welche alle hinsichtlich ihrer technischen Schwierigkeit so ziemlich auf gleicher Linie stehen.

Beethoven, op. 14, Nr. 1, Sonate in E-dur.

Erster Satz: Allegro — aber ohne Uebereilung und mit gesangvollem Vortrage, — hat sehr spröde Partien und verlangt sehr gründliches Studium. Zweiter Satz: Allegretto, wildbewegt und mit scharf markirtem Rhythmus. Dritter Satz: Allegro con modo, also in mäßiger Bewegung; sämmtliche Triolen der linken Hand mit größter Gleichmäßigkeit zu spielen. Der Character der ganzen Sonate ist: Heiterkeit nach überwundenem Wehe.

Beethoven, op. 10, Nr. 2. Sonate in F-dur.

Erster Satz: im lustigen Allegro-Tempo, aber mit vielen gesangreichen Stellen und schroffen Gegensätzen. Character durchaus heiter und sogar voller Laune. Zweiter Satz: Allegretto, (F-moll) gerade das Gegentheil vom ersten Satze, alles im Nebelflor, phantastisch und geisterhaft, aber von zauberhafter Wirkung. — Dritter Satz: Presto, im fugirten*) Style. Scherz und Muthwille von Anfang bis zu Ende und für jeden Spieler in technischer Beziehung schwer.

Beethoven, op. 2, Nr. 1. Sonate in F-moll.

Erster Satz: Allegro, enthält eine gewisse Unruhe, und schüchternes Suchen ohne zu finden und bei den mit con espress. bezeichneten Stellen einen Anflug von leidenschaftlichem Sehnen. Zweiter Satz: Adagio in F-dur, trägt durchweg das Gepräge der Sanftmuth und kann als ein kindliches Gebet betrachtet werden, in welchem sich innerer

*) Fuge, (vom lateinischen fuga, die Flucht) nennt man in der polyphonen Musik (vergl. Seite 146) ein Tonstück, in welchem das von einer Stimme gebrachte Hauptthema von allen übrigen Stimmen wechselweise ergriffen und von denselben nach gewissen Regeln nachgeahmt wird, wodurch also jede einzelne Stimme gerade so bedeutungsvoll wird, wie die Hauptstimme selbst. — Betrachten wir diesen letzten Satz der Sonate, welcher zwar keine eigentliche Fuge sondern nur im fugirten Style (fugato) geschrieben ist, (gerade so wie Mozart's berühmte Ouvertüre zur Zauberflöte) so finden wir, daß das von der linken Hand gebrachte Thema im 4. Takte von der rechten Hand in der höhern Octave angestimmt wird. Im 9. Takte gehen diese beiden Stimmen auf die linke Hand über und gleichzeitig beginnt mit der rechten Hand eine dritte Stimme dasselbe Thema, aber eine Quinte höher, in C-dur. Im weitern Verlaufe dieses Satzes hören wir stets dasselbe Thema, bald in dieser, bald in jener Tonlage, bald das ganze vollständig, bald nur einzelne Theile desselben und dazu alles im größten Glanze harmonischer Mannigfaltigkeit. Um jedoch die Kunstform der Fuge in ihrer eigentlichen Gestaltung kennen zu lernen, kann nichts Besseres empfohlen werden, als das „wohltemporirte Klavier“ von Seb. Bach, in welchem vom größten Meister der Fuge das Höchste in dieser Kunstform geleistet worden ist.

Seelenfrieden ausspricht. Dritter Satz: Menuetto, Allegretto in F-moll, bringt wieder das unruhige Sehnen des ersten Satzes und ist mit seiner rastlosen Bewegung im Trio als sehr schwer anzusehen. Vierter Satz: Prestissimo, F-moll, bringt mit seiner wogenden Triolenbewegung und den markirten Akkorden einen ganzen Sturm von wirklicher Leidenschaft. Erst mit dem zweiten Theile tritt mit dem Ausdruck der tiefsten Innigkeit eine sanftklagende Stimme auf, die gleichsam in Worten auszusprechen sucht, was den Sturm in der Seele hervorgerufen hat. Eine Besänftigung tritt jedoch nicht ein, denn dieselben Triolen treten bald wieder auf und es kommt allmählich dieselbe Leidenschaft wieder zum Ausbruch. Mit kühnem Trotze liefern die letzten 8 Takte dieses Satzes den Beweis, daß an ein Unterliegen nicht zu denken, vielmehr die vollständige Kraft vorhanden ist, alles zu ertragen und alles zu überwinden. In dieser Beziehung enthält diese Sonate, wie so manche andere von Beethoven, ein ganzes Drama, zu welchem die Fantasie sich sehr leicht die nähern Details ausmalen kann.

Beethoven, op. 10, Nr. 1. Sonate in C-moll

Erster Satz: Allegro molto e con brio. Die Grundstimmung ist auch hier Leidenschaftlichkeit, aber in weit gedämpfterer Weise, als beim letzten Satze der vorigen Sonate. Mit dem zweiten Satze, Adagio in As-dur, tritt gleichsam die Versöhnung ein, denn alles athmet die tiefste Innigkeit und werden wir höchstens bei einzelnen Stellen an die frühere Stimmung erinnert. Dritter Satz: Prestissimo in C-moll, von sehr eigenthümlicher Gestaltung, trägt deutliche Spuren von Beethoven'schem Humor, jedoch mit Beibehaltung der frühern Grundstimmung, die sich erst zum Schlusse aus dem trüben Character des Moll herausarbeitet und plötzlich mit dem C-dur-Akkorde schließt.

Mozart, Fantasie und Sonate in C-moll.

Dieses berühmte Werk, welches in mancher Beziehung den tiefempfundenen Sonaten von Beethoven ebenbürtig ist, wird gerade wegen seiner Schönheit meistens zu früh gespielt. Es ist daher absichtlich erst hier eingereiht worden, weil es durchaus nicht als leicht angesehen werden darf und namentlich in seinem großartigem Adagio mit seinen vielen Tempo-Veränderungen nicht nur viel Technik und männliche Energie, sondern auch einen ziemlich hohen Grad musikalischer Bildung verlangt. Die Grundstimmung des Ganzen ist durchweg höchst leidenschaftlich und nur in dem

Es-dur-Adagio der Sonate wird gleichsam durch Worte des Trostes der innere Seelenfrieden wieder gewonnen. Diesem entsprechend erscheint auch der letzte Satz trotz seinem bewegten Allegro-Tempo in gedämpfterm Lichte und führt das Ganze in geläuterter und besänftigter Stimmung zum Schluß.

Beethoven, op. 13. Sonate pathétique.

Da diese Sonate in oberflächlicher Weise leicht zu spielen und das Verständniß derselben außerdem sehr nahe gelegt ist, so hat sie sich immer einer besondern Beliebtheit unter den Dilletanten zu erfreuen gehabt. Aus eben diesem Grunde wird sie denn auch noch meistens viel zu früh gespielt. — Ernste, tiefe Leidenschaft ist der Grundcharakter des ersten Satzes. In der Einleitung (Grave) wird die innere Gluth noch zurückgehalten, wenn auch an einzelnen rhythmisch sehr markirten Stellen das Feuer schon hervorzuckt. Im Allegro aber bricht der Sturm los und ergießt sich wie ein Lavastrom in breiten Massen. Augenblicke der Erschöpfung treten mit Wiederkehr der Anklänge aus dem Grave ein, aber stets nur um sich von neuem zu erheben und dann sich ganz auszutoben. Der zweite Satz: Adagio cantabile in As-dur, bringt untermischt von tiefem Wehe nur Bilder der Ruhe und des Friedens und die Stimmung wird eine weihevolle, getragen vom Gefühle freudiger Erhebung. Der dritte Satz: Allegro in C-moll, bringt gleichsam die Vermittlung des Ganzen. Der innere Seelenfrieden ist gerettet und Ergebung in das Unvermeidliche hat in dem vorher so tief bewegten Gemüthe Platz genommen.

Beethoven, op. 2, Nr. 2. Sonate in A-dur.

Erster Satz: Allegro vivace, jugendlicher Humor ist der Hauptcharacter, doch begegnen wir auch Stellen, wo Klänge der Sehnsucht zum Durchbruch gelangen. Die Octaventriolen sind — weil unpraktisch — nicht mit der rechten Hand allein zu spielen, sondern auf beide Hände zu vertheilen, so daß jede erste Triolennote von der linken Hand und die beiden folgenden von der rechten Hand gespielt werden. Zweiter Satz: Largo appassionato in D-dur, schreitet in ruhigen, gemessenen Schritten daher und läßt deutlich erkennen, daß das Gemüth sich hier gesammelt hat und religiöse Gefühle an die Stelle des frühern Humors getreten sind. Feierlich und mit einer gewissen Erhabenheit entfalten sich hier die Melodien und tiefe Bewegung herrscht bei aller Ruhe von Anfang bis zu Ende. Dritter Satz: Scherzo, Allegretto in A-dur. Flatternd erhebt sich das Hauptthema und der frühern gehobenen Stimmung haben Klänge der

Heiterkeit und Freude Platz gemacht. Vierter Satz: Rondo grazioso in A-dur, bringt ein Bild der höchsten Anmuth und athmet überall Wohlklang und Heiterkeit.

Beethoven, op. 2, Nr. 3. Sonate in C-dur.

Erster Satz: Allegro con brio. Voll jugendlicher Frische entfaltet sich hier ein heiter bewegtes Leben. Brillante Passagen, sowie eine interressante Cadenz am Schlusse geben dem Spieler vielen Uebungsstoff. Zweiter Satz: Adagio in E-dur. Innere Zufriedenheit und tiefe Innigkeit spricht sich in diesen Tönen aus, obwohl mit dem Eintritt der zweiunddreißigstel-Figuren ein sehr sehnsüchtiger Drang sich dem Innern entwindet, der nicht frei von Schmerz und Leid ist. — Dritter Satz: Allegro, Scherzo in C-dur. Sein Grundcharakter ist sorglose Heiterkeit. Wegen des raschen Tempos schwer zu spielen. Im vierten Satze: Allegro assai in C-dur, steigert sich die heitere Stimmung bis zum kecken Uebermuthe. Um so wohlthuender bei diesem bacchantischen Jubel wirkt der Mittelsatz in F-dur und später nach dem langen Triller der plötzliche Eintritt des A-dur (calando und rallentando), welchem gleich darauf ff die brillante Schlußpassage in den kecken Octavengängen folgt.

Beethoven, op. 22, Nr. 4. Sonate in B-dur.

Im ersten Satze: Allegro con brio, pulsirt ein frisch bewegtes Leben voll Schwung und jugendlicher Begeisterung. Der zweite Satz: Adagio in Es-dur, ist von einem romantischen Hauche durchweht und athmet tiefe Sehnsucht, obwohl in viel weicherer und süßlicherer Weise, als wie bei den andern Adagio's. Dritter Satz: Menuetto in B-dur, bringt ein Bild unbefangener Heiterkeit, ohne besondere Eigenthümlichkeiten. Im vierten Satze: Rondo, Allegretto in B-dur, (mit sehr schweren Partien in den zweiunddreißigstel-Figuren) spricht sich ein ernst-heiteres Gemüthsleben aus, welches nirgends durch schroffe Gegensätze gestört wird.

Beethoven, op. 27, Nr. 1. Sonate in Es-dur.

Der erste Satz: Andante, weicht von der Sonatenform ganz ab und ist mehr in Liedform geschrieben. Die Stimmung ist eine elegische, wird aber durch den lebhaften Allegro-Zwischensatz unterbrochen. Im zweiten Satze: Allegro

C-moll, herrscht ernster Humor und reges Leben. Der dritte Satz: Adagio in As-dur, ist von tiefer Innigkeit durchweht und steht mit dem folgenden vierten Satze: Allegro vivace in Es-dur, in directer Verbindung, welcher ein heiter=bewegtes, phantasievolles Tonstück bringt, angehaucht von gemüthlicher Lust und freudigem Humor.

Beethoven, op. 26, Nr. 5. Sonate in As-dur.

Berühmt durch die herrlichen Variationen und den Trauermarsch ist auch diese Sonate sehr oft der Gefahr ausgesetzt, zu früh gespielt zu werden. Daß die reine Sonatenform hier nicht vorhanden ist, liegt klar am Tage, denn das ganze Werk besteht aus Thema mit Variationen, einer Menuett, einem Trauermarsch und Schlußrondo. Innige Sehnsucht hervorgegangen aus tiefer Empfindung athmet das Thema. Ruhig und mit breitgezogenem Vortrage tritt die 1. Variation auf. Bei Var. 2 liegt das Thema in der linken Hand, weßhalb die rechte stets leise mit ihren begleitenden Akkorden nachfolgen muß. Var. 3 in As-moll mit schwermüthigem Vortrage (wird in der Regel zu schnell gespielt). Var. 4 ebenfalls sehr ruhig im Tempo und mit genauester Beachtung der vielen Vortragszeichen. Var. 5 harfenmäßig säuselnd mit durchklingendem Thema und durchaus ruhig. Scherzo in F-moll, sehr schwer im zweiten Theile und zu Uebereilungen anregend. Trauermarsch in As-moll, mit vielen harmonischen Wendungen und daher nicht leicht zu lesen; stets mit schwerfälligem Gange und vollklingenden Akkorden, sowohl bei den piano, wie bei den grandiösen forte-Stellen. Rondo in As-dur, voll milder Heiterkeit und scharf hervortretenden Contrasten in den sforzando-Stellen; erfordert viel Uebung.

Beethoven, op. 7, Nr. 6. Sonate in Es-dur.

Erster Satz: Allegro molto, bringt ein farbenreiches Tonspiel, ausgestattet mit dem schönsten und mannigfaltigsten Blüthenschmucke. Zweiter Satz: Largo, con gran espressione in C-dur, ist eins der tiefsinnigsten Adagio's, die Beethoven geschrieben hat. Der Meister versetzt uns in höhere Sphären und ein ganzes Drama mit dem Schmerz des Lebens zieht in den wunderbarsten Tonbildern an uns vorüber. Der dritte Satz: Allegro in Es-dur, bringt neu erweckte Heiterkeit, aber auf weichem Gefühlsgrunde. Mit dem Eintritt des Minore (Es-moll) verdunkelt sich plötzlich die ganze Scene und phantastische Gestalten treten vor die beängstigte Seele, auf= und abwogend in ungestümer Triolenbewegung. Von der schönsten Wirkung ist hierbei am Schlusse der Eintritt der großen Terz, (G), mit welcher sich

wiederum das Ganze in die frühere, lichtvollere Scene verwandelt. Vierter Satz: Rondo, Allegretto in Es-dur. Heiterkeit und vollständige Gemüthsruhe sind wiedergekehrt, aber gleichzeitig auch, wie aus dem C-moll-Mittelsatze hervorgeht, energische Entschlossenheit.

Beethoven, op. 10, Nr. 3. Sonate in D-dur.

Dramatisch bewegt und durchweht von jugendlicher Kraft wogen die Töne des ersten Satzes (Presto) in unruhigem Drängen auf und ab. Der zweite Satz: Largo in D-moll, ist von tiefer Schwermuth erfüllt. In ergreifender Weise spricht ein unendlicher Schmerz aus diesen Tönen und in fortwährender Steigerung bricht das schneidende innere Weh stets von Neuem hervor, bis endlich ermattet die Klage leise verhallt. Auch dieses Largo ist denjenigen Compositionen beizuzählen, in welchem Beethoven in seiner ganzen Größe erscheint. Dritter Satz: Menuetto in D-dur. Die Nacht, welche sich über den 2. Satz gelagert hatte, hat sich hier in helles Sonnenlicht verwandelt und aus Allem weht Versöhnung und Erheiterung. Vierter Satz: Rondo, Allegro in D-dur. Dieselbe Stimmung dauert fort und steigert sich zuweilen bis zum Humor.

Beethoven, op. 31, Nr. 1. Sonate in G-dur,

Erster Satz: Allegro vivace. Reich an überraschenden Wendungen und sehr interessanten rhythmischen Gestaltungen umfängt uns bei diesem Satze heitere Lust und ungetrübte Freude. Der zweite Satz: Adagio gracioso in C-dur, hat etwas sehr Süßliches und Weichliches, erinnert einerseits an italienische Musik, anderseits aber auch an deutsche Innigkeit. Der dritte Satz: Rondo Allegretto in G-dur. Die Grundstimmung ist Heiterkeit und Behaglichkeit. Das Hauptthema beherrscht den ganzen Satz und tritt in allen nur denkbaren Wendungen auf.

Beethoven, op. 28, Nr. 3. Sonate in D-dur.

Man giebt dieser Sonate vielfach den Beinamen „pastorale“, ob mit Recht oder Unrecht, ist schwer zu bestimmen Jedenfalls herrscht im ersten Satze: Allegro, eine milde, frische Frühlingsluft und liegt der Gedanke an das Gefühlsleben in ländlicher Natur nicht fern. Der zweite Satz: Andante in D-moll, in elegisch-melancholischer Färbung

bringt leichte Wolkenschleier, durch welche zuweilen freundliche Sonnenblicke durchschimmern. Beim dritten Satze: Scherzo Allegro vivace in D-dur, herrscht eine recht muntere Stimmung, durchweht von neckischer Laune und heiterm Humor. Im vierten Satze: Rondo Allegro ma non troppo in D-dur, steigert sich diese Stimmung bis zum Uebermuth; scherzend und springend geht es in der lustigsten Weise von Anfang bis Ende.

Beethoven, op. 27, Nr. 2. Sonate in Cis-moll.

Wird vielfach „die Mondscheinsonate" genannt, wozu jedenfalls der erste Satz Veranlassung gegeben hat. Abweichend von der reinen Sonatenform (weshalb der Zusatz: quasi Fantasia) besteht der erste Satz aus einem Adagio. Tiefe Klagetöne entsteigen hier der beengten Brust, wiederspiegelnd den Seelenschmerz eines in sich gekehrten Gemüths. Der zweite Satz, Allegretto in Des-dur führt in eine Stimmung hinüber, die den frühern Seelenschmerz in süß-milde Tröstung umwandelt. Mit dem dritten Satze aber, Presto agitato in Cis-moll, entwickelt sich ein Riesenkampf mit den Mächten der Finsterniß. In leidenschaftlichster Bewegung braust das Gemüth des Tondichters auf, es beginnt ein furchtbarer Seelensturm zu toben und wie empörte Meereswogen treiben die entfesselten Gefühle ihr wildes Spiel, aufwühlend die Tiefen der Leidenschaft. Veranlassung zu dieser wunderbar schönen Tonschöpfung gab eine getäuschte Herzensneigung und diese, sowie so manche andere Tondichtung Beethoven's würden wir nicht besitzen, wenn die Vorsehung das Leben unsers unvergleichlichen Meisters in seinen äußern Beziehungen zur Welt in anderer Weise gestaltet hätte.

Beethoven, op. 31, Nr. 2. Sonate in D-moll.

Sinnend und fragend beginnt mit Largo der erste Satz. Die Antwort bringt gleich darauf das Allegro. Unentschlossenheit ruft wiederum eine Frage hervor. Mit der folgenden Antwort tritt allmählig Entschlossenheit ein und mit dem Eintritt der Triolen (Takt 21) beginnt ein Kampf voller Leidenschaft. Noch einmal tritt die Largo-Stelle auf — zuletzt mit einem ausdrucksvollen Recitativ — doch jedesmal wird der Kampf mit noch größerer Energie wieder aufgenommen und endigt in stiller Ergebung und leise verhallendem Grollen. Den zweiten Satz: Adagio in B-dur, durchweht eine weihevolle Stimmung. Eine mächtige innere Bewegung durchwogt auch hier die Brust und bei allem innern Frieden spricht sich ein Sehnen nach höherer Seligkeit aus. Beim dritten Satze: Allegretto in D-moll, be-

steht das Hauptthema aus vier Tönen (a f e d); diese beherrschen das Tonstück von Anfang bis zu Ende, und lassen deutlich ein leise nagendes Weh erkennen, das bei aller Resignation doch fortwährend die Brust erfüllt.

Beethoven, op. 31, Nr. 3. Sonate in Es-dur.

Der erste Satz: Allegro, mit seinem kurzen und sehr characteristischen Hauptmotiv, welches in allen Tonlagen wie ein lustiger Kobold in ergötzlichster Weise sein Wesen treibt, ist durchweg von heiterer und humoristischer Färbung. Noch weit phantastischer wird aber der Humor im zweiten Satze: Scherzo, Allegro vivace in As-dur, wo sich eine ganze Elfenwelt in ihrem lustigen Treiben vor uns entfaltet. Der dritte Satz: Mennetto, Moderato et grazioso in Es-dur, ist von ruhigem Character und bewegt sich mehr in gesangreichen Melodien. Im vierten Satze: Presto con fuoco, in Es-dur, erreicht der Humor die höchste Stufe und alles strotzt von sprudelnder Lebenslust und höchster Ausgelassenheit.

Beethoven, op. 53, Nr. 5. Sonate in C-dur.

In leisem Erzittern beginnt der erste Satz: Allegro con brio, in tiefster Tonlage mit einem kurzen, sehr characterischen Motiv, während fortwährend ein Streben nach der lichtvollen Höhe sich geltend macht Wie Sphärengesang klingt nach diesem fortwährenden Wogen das plötzlich eintretende zweite Hauptthema in E-dur, welches wie eine feste Gestalt auftritt und in freudigster Stimmung nachher von den lieblichsten Tonfiguren umspielt wird. Ein Riesenbau entsteht allmählig aus diesen zwei Hauptmotiven, welche in immer neuen harmonischen und rhythmischen Wendungen auftreten und uns mit Erstaunen erfüllen, über den unerschöpflichen Reichthum des Meisters in der Anwendung der Ausdrucksmittel. Der folgende zweite Satz, Adagio in F-dur, ist als Einleitung (Introduzione) zum folgenden Rondo zu betrachten. Eine trübe Stimmung erfüllt für einige Augenblicke die Brust, aber sie setzt sich nicht fest; es sind nur düstere Nebelwolken, die sich bald wieder zertheilen. Heiterer Sonnenschein kommt allmählig zum Durchbruch und es erklingt das freundliche Thema des Rondo's. Dritter Satz: Allegretto moderato in C-dur. Einfach und schlicht, nur aus wenigen Noten bestehend, tritt diese volksthümliche Melodie stets in anderer Umkleidung unzählige Mal auf, und erreicht nach mehreren Unterbrechungen, wo dunkle Schatten über die Scene ziehen (Mittelsatz in A-moll und C-moll) bei den Stellen in Ges-dur und Des-dur und später beim Prestissimo den höchsten Grad der Steigerung.

Auch dieser Satz ist wunderbar aufgebaut; wie ein Kind erscheint jene Melodie vom Anfange und, nachdem alle Lebensstadien durchgemacht sind, nimmt sie wie ein siegreicher Held von uns Abschied.

Beethoven, op. 54. Sonate in F-dur.

Diese Sonate ist von sehr eigenthümlichem Gepräge und besteht der erste Satz aus einer Menuett in grandiosem Style, in der Mitte unterbrochen von auf- und abwogenden Octavengängen. Der zweite Satz, Allegro in F-dur, bewegt sich wie eine Etüde in lauter Figurenwerk und umfaßt einen ziemlich engen Gefühlskreis.

Beethoven, op. 78. Sonate in Fis-dur.

Der erste Satz beginnt mit Adagio cantabile, leitet aber nach wenigen Takten in ein mäßiges Allegro über, welches von sonniger Wärme und tiefer Innigkeit durchdrungen ist. Dieselbe Stimmung durchweht den zweiten Satz: Allegro vivace, nur in gesteigertem Maaße.

Beethoven, op. 81. Sonate in Es-dur.

Der erste Satz dieser Sonate trägt die Ueberschrift: „Les Adieux“ Die Worte des Scheidens, „Lebewohl‘, liegen im Adagio und schmerzliche Empfindungen erfüllen die liebende Seele. Beim folgenden Allegro kommt der Schmerz der Trennung zum lauten Ausbruch und gleichzeitig wird das Weltgetriebe uns vor Augen geführt, in welches der Scheidende sich zu begeben gezwungen war. Der zweite Satz, mit der Ueberschrift „L'absence“ Andante espressivo in C-moll, gibt ein Bild der Empfindungen, welche die Seele des nun verlassenen Freundes erfüllen und athmet tiefste Sehnsucht. Der dritte Satz: „Le retour“, Vivacissimo in Es-dur, schildert die Rückkehr des Freundes und jubelnd wird das Wiedersehen gefeiert. In seligster Lust schlagen alle Pulse des Lebens und beim Eintritt des Ges-dur (später Ces-dur) hält höchste Wonne Beide umfangen.

Beethoven, op. 90. Sonate in E-moll.

Männliche Entschlossenheit spricht sich im ersten Satze aus in welchem die Rhythmik der ersten acht Takte das ganze Tonstück durchläuft. Der zweite Satz: Rondo in E-dur, ist dagegen ganz weich gestimmt und bildet also einen Contrast zum ersten Satze. Still und ruhig fließt er dahin und süße Innigkeit athmet das gesangreiche Thema, welches von den freundlichsten Bildern fortwährend umspielt wird.

Beethoven, op. 57. Sonate in F-moll.

Diese Sonate mit dem Zusatze: appassionata, ist unstreitig das großartigste Tongemälde, welches Beethoven für das Klavier geschrieben hat. Im ersten Satze: Allegro assai, sehen wir, wie unheimliche gespenstische Schatten aus tiefstem Seelengrunde aufsteigen, und ein gewaltiger Sturm menschlicher Leidenschaft zum Ausbruch kommt. Allmählig lichtet sich's wieder und wunderbar innige Stimmen des Trostes erklingen in milder Weise, aber von neuem zucken die Blitze und tobt der Sturm in ruhelosem Auf- und Abwogen. Der Kampf muß ausgekämpft werden, und nachdem der grollende Donner verhallt, erklingt im zweiten Satze, Andante con moto in Des-dur, in stiller, dunkler Tiefe ein inbrünstig Gebet. Der Schmerz löst sich und wie ein erwärmender Sonnenstrahl erscheint diese dem tiefsten Innern entquollene Melodie. In den drei folgenden Variationen wird der Gesang allmählig bewegter und wendet sich in freudiger Zuversicht zu höhern, lichtvollern Tonlagen. Doch die Klänge des Schmerzes ertönen wieder und mit einem wilden Aufschrei beginnt der dritte Satz: Allegro ma non troppo. Dieselbe Leidenschaft bricht wieder hervor und ohne nur zu ruhen tobt der Seelensturm immer weiter. Aber wir erkennen bald, daß der Tondichter nicht den bösen Mächten erlegen ist, sondern gestählt aus dem Kampfe hervorgehen wird. Dies zeigt uns in stolzer Erhabenheit das Presto mit seinen wuchtigen Akkorden und überhaupt der ganze Abschluß dieses wunderbaren Tongemäldes.

Mit dieser Sonate schließt die Reihenfolge derjenigen classischen Compositionen, welche zur Besprechung in diesem Werke für geeignet gehalten wurden. Die übrigen Sonaten von Beethoven (op. 101, A-dur, op. 106, B-dur, op. 109, E-dur, op. 110, As-dur, op. 111, C-moll) sind wie alle Werke dieses Meisters aus derselben Zeitperiode so großartig angelegt und erfordern eine solche eminente Technik, daß es nur sehr wenigen Virtuosen gelingt, dieselben in der rechten Weise zum Vortrage zu bringen. Im Uebrigen gehört auch schon zum kunstgerechten Vortrage der zehn letzten hier besprochenen Sonaten von Beethoven ein sehr bedeutender Grad von technischer Fertigkeit und ist es keinem Schüler anzurathen, sich früher an jene Sonaten zu wagen, als bis z. B. die Etüden von J. B. Cramer vollständig überwunden sind.



Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

